

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI  
**TOIMETISED**

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

698

KIRJANDUSTE VASTASTIKUSTEST  
SUHETEST JA MÕJUTUSTEST  
ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ  
ЛИТЕРАТУР

Töid romaani-germaani filoloogia alalt  
Труды по романо-германской филологии

Kirjandusteadus  
Литературоведение

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893.a. VIHK 698 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.g.

KIRJANDUSTE VASTASTIKUSTEST  
SUHETEST JA MÕJUTUSTEST  
ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ  
ЛИТЕРАТУР

Töid romaani-germaani filoloogia alalt  
Труды по романо-германской филологии

Kirjandusteadus  
Литературоведение

TARTU 1985

**Redaktsioonikolleegium:**

H. Päär, J. Talvet, A. Luigas (vastutav toimetaja), E. Tamm, L. Tšehhanovskaja, O. Ojamaa.

**Редакционная коллегия:**

Х. Пээр, Ю. Тальвет, Э. Тамм, А. Луйгас (ств. ред.), О. Оямаа, Л. Цехановская.

**Toimetajailt**

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik (Tõid romaani-germaani filoloogia alalt) on järjeks 1983.a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Kirjanduslike suhete teooriast ja praktikast".

**От редакции**

Данный выпуск ученых записок Тартуского государственного университета (Труды по романо-германской филологии) является продолжением вышедшего в 1983 г. тематического сборника статей "Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур".

**Editorial Note**

The present issue of the Transactions of Tartu State University (Works on Romance-Germanic Philology) is a continuation of the previous thematic collection of articles "On the Theory and Practice of Literary Ties", which appeared in 1983.

# SISUKORD - СОДЕРЖАНИЕ - CONTENTS

|   | page |
|---|------|
| R. Abeltina. The Image of the Implied Author in Ernest Hemingway's Novel "To Have and Have Not" .....                                   | 5    |
| Р. Абельтина. Образ автора в романе Эрнеста Хемингуэя "Иметь и не иметь". Р е з ю м е .....   | 19   |
| T. Aunin. Романтический бунт Германа Мелвилла против этической доктрины Бенджамина Франклина ("Израиль Поттер") .....                   | 20   |
| T. Aunin. Herman Melville's Romantic Rebellion against the Ethical Doctrine of Benjamin Franklin ("Israel Potter"). S u m m a r y ..... | 27   |
| E. Vahtrik. Gertrud Leuteneggers Verhältnis zu literarischen Traditionen .....  | 28   |
| Э. Вахтрик. Связи Гертруды Леутенеггер с литературными традициями. Р е з ю м е .....  | 36   |
| L. Volpert. Эстетические взгляды Стендаля и Пушкина (к проблеме языка и стиля) .....  | 37   |
| L. Volpert. La Conception esthetique du Stendhal et Pouschkine (Le problème du langage et style). R  s u m  .....                     | 43   |
| И. Г. Гениушiene. Ключевые символы поздней поэзии Йейтса .....  | 44   |
| I. G. Geniushiene. Key Symbols in Yeats's Later Poetry. S u m m a r y .....   | 51   |
| N. Diakonova, A. Chameyev. Элегия Шелли "Адонаис" и монолог Милтона "Лисидас" .....   | 52   |
| N. Diakonova, A. Chameyev. Shelley's "Adonais" and Milton's "Lycidas". S u m m a r y ....   | 64   |
| T. Zlilt. James Joyce's Shakespearean Poetic World (A Portrait of the Artist as a Young Man) .....                                    | 65   |
| Т. Залите. Функции Шекспира в творчестве Джеймса Джойса. Р е з ю м е .....  | 72   |



|  |     |
|--|-----|
| Ю. Лотман. Несколько слов к проблеме "Стендаль и Стерн" (Почему Стендаль назвал свой роман "Красное и Черное"? .....                                 | 73  |
| Y. Lotman. Quelques remarques sur le problème "Stendhal et Sterne" (Pourquoi Stendhal a nommé son roman "Le Rouge et le Noir").<br>R é s u м é ..... | 75  |
| A. Luigas. George Moore and the Nineteenth-Century Russian Realists .....  | 76  |
| А. Луйгас. Джордж Мур и русские реалисты XIX века. Р е з ю м е .....   | 94  |
| H. Peep. Die Wortkunst der estnischen nationalen Bewegung und die internationale Literaturtradition .....  | 95  |
| Х. Пээп. Эстонская литература периода национального движения и интернациональная традиция. Р е з ю м е .....   | 107 |
| R. Sool. Joseph Heller and the Tradition of the Absurd .....   | 108 |
| Р. Сооль. Джозеф Хеллер и традиция абсурда.<br>Р е з ю м е .....   | 113 |
| Ю. Тальвет. К проблемам осмысления испанского и европейского барокко .....   | 114 |
| J. Talvet. Hacia el problema de aproximaciones al barroco literario. S u м а r i o ....  | 130 |
| Л. Цехановская. Южная литературная традиция в творчестве У. Стайрона .....   | 131 |
| L. Tsekhanovskaya. The Southern Literary Tradition in the Work of William Styron.<br>S u м м а r y .....   | 138 |

THE IMAGE OF THE IMPLIED AUTHOR IN  
ERNEST HEMINGWAY'S NOVEL "TO HAVE AND HAVE NOT"

Renate A b e l t i n a  
Latvian State University

Since its publication in 1937 E. Hemingway's novel "To Have and Have Not" has caused voluminous controversial comment, both in its content and form. Apart from A. Waldhorn, who contends that in the thirties and forties Hemingway's vision remained unaltered (Waldhorn, A., 1973, p. 11), most critics agree that the novel marks a new departure in the writer's literary career, revealing a fundamental change in his attitude to social and political issues. At the same time numerous critics point out that Hemingway's new outlook was not firmly enough established, that the book exhibited the author's intellectual confusion and emotional discord, since its structure tended to be fragmentary and incoherent, lacked unity and sureness of effect, and was an amalgam of quite disparate parts. G. Brenner, on the contrary, holds that "of all Hemingway's novels, this is structurally the tightest. Its discrete episodes are fully developed, its sequence easy to recall, its outline transparent" (Brenner, G., 1973, p. 8).

Similar diversity of opinion has been voiced on the central hero's stature and significance. C. Barker and S. Sanderson consider that Harry Morgan is a figure of heroic proportions (Barker, C., 1963, p. 216; Sanderson, S., 1965, p. 84), while J. Aldridge, D. Wilder and E. Halliday regard him a curiously unadmirable hero, a comic facsimile of the earlier Hemingway heroes (Aldridge, J., 1956, p. 162; Halliday, E., 1956, p. 180). I. Finkelstein is of the opinion that Hemingway's attitude to Morgan is dual (Финкельштейн, И., 1974, p. 107).

Our task is, first, to find out whether Harry Morgan is a reliable reflector of the author's scale of values and

what function he has in the novel's total structure; second, what unifying principle connects the various narrative strands of the novel; and third, in what way the voice of the protagonist, the voices of the secondary personages and that of the third-person impersonal narrator combine to produce the symphonic effect which reveals the attitude of the implied author to his subject.

Harry Morgan is radically dissimilar to Hemingway's usual hero. He is the first common man, the first man of action and active thought, the first family man in Hemingway's gallery of protagonists. Apart from the personages of Hemingway's stories, he is also the first fictional hero whose psyche is revealed to us not only through a prolonged inside view, in the form of his own first-person narration, but also externally, by the third-person impersonal narrator.

In Part I Harry Morgan is the angle of vision from which the world of the novel is seen. In reporting the events, he reveals, at the same time, the actual texture of his consciousness. Many of his states of mind and feeling have been overtly expressed in his narration. So he tells the reader that he "was getting plenty worried" (p. 26)\* about Johnson's long absence. Some of his attitudes may be inferred from the very dialect and intonations of his thinking. Thus, his racist mentality has been obliquely exposed in his perception of the unfortunate Chinese émigrés as "assorted Chinks of all lengths and sizes" (p. 51). Finally, some of his subjective states have been implied by the pauses, suspenses and innuendoes of his speech and thought patterns. So, for example, when Eddy tells him, "I'm the man for you. I'm with you on anything" (p. 45), Morgan's mistrust and intention to kill the rummy can be sensed from his silence and his lingering glance on Eddy's "tall and bleary and shaky figure" (p. 45).

These composite means of characterization provide a rich picture of Morgan's psychic processes.

Though any sustained and intimate view of a character works against the reader's capacity for objective judgement, we start doubting Morgan's efficacy as Hemingway's ethical norm. The author has erected many barriers between himself

---

\* Page numbers in brackets refer to: E. Hemingway, *To Have and Have Not*. - N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1970.

and the character, moral as well as intellectual, creating, at the same time, aesthetic distance between the character and the reader.

First of all, judging by his slangy, ungrammatical speech, Morgan's intelligence is rather limited: "It was plenty dark. But I could tell good where we were" (p. 46).

He lacks the finer sensibility of Hemingway's former heroes. Thus, his allusion to Sing's head as "talk-box" establishes him as a vulgar ruffian in the reader's mind.

These signs suggest that the author does not stand squarely behind his protagonist's back, and make the reader examine him with a critical eye, disregarding his self-apologies.

Though we are confined to Morgan's vision, Hemingway has devised some subtle correctives conveying the assumed author's stand. One of them is a close-up presentation of scenes of violence.

Harry Morgan's morbid concentration on physiological details and technicalities in the shooting episode at the beginning of the novel, betray his cool detachment and callousness to human suffering. The naturalistic details in his account of Sing's death ("... and brother, that Mr. Sing would flop just like a fish, true, his loose arm flailing. But I got him forward onto his knees and had both thumbs well in behind his talk-box, and I bent the whole thing back until she cracked", p. 53-54) disclose Hemingway's distaste for the cold-blooded murderer. (Финкельштейн, И., 1974, p. 108).

In a montagelike sequence of scenes, closely following one another, in which Morgan is shown counting money near Sing's corpse, emptying a bottle of whiskey and feeling "pretty good" steering home and later on in full equanimity smoking a cigar and drinking more whiskey, listening to Gracie Allen on the radio in his living room and feeling sleepy and good, - Hemingway passes a harsh verdict on his protagonist.

Morgan can hardly be considered a poor victim of the rich, as I. Finkelstein suggests, even though Johnson's dishonest flight sets him before the choice between starvation and murder. His motive in double-crossing Sing is not the salvation of the Chinese émigré's lives but fear of Sing's potential treachery and thirst for profit without the risk

of being caught by the officers of the Immigration Board. He abstains from murdering the Chinese only because "there would be plenty of trouble, too, let alone mess" (p. 57). Only a lucky coincidence saves Eddy, whom Morgan plans to kill too, as an eyewitness of Sing's death, justifying himself with the thought that he was only a poor drunkard and was "as well dead as the way he was" (p. 60).

We feel the effaced author standing behind Sing's back when the latter declares that his and Morgan's interests are identical and behind the anonymous Chinese émigré's back when he calls Morgan "a goddam crook".

Thus, it is highly questionable whether Harry is one of these simple people whose integrity attracted Hemingway but remained as yet inaccessible to him. (Kashkeen, I., 1961, p. 168).

On the contrary, he is rather a ruthless opportunist, a businessman whose conscience allows him to trade in death.

The negative role he plays in Part I establishes Harry Morgan as an unreliable story-teller, a distorting mirror of the assumed author's basic ideas about the world we live in.

Yet, curiously, in Part II, Harry Morgan metamorphoses into a figure of almost heroic proportions.

Some secondary characters whom Hemingway has turned into temporary story-tellers, by dipping into their thought stream and letting us see Morgan through their appreciative eyes, provide a fresh perspective on the protagonist, amplifying his stature. This is what Captain Willie Adams thinks of Morgan: "... So Harry crossed last night. That boy's got cojones, (...) Damned if I'd cross a night like last night. Damned if I'd ever run liquor from Cuba" (p. 78).

By contrasting Morgan's fortitude and tough resourcefulness to Albert Tracy's meekness, Hemingway turns his protagonist into a spokesman for his own values. When Morgan says: "I don't know who made the laws but I know there ain't no law that you got to go hungry" (p. 96), we feel the assumed author's attitudes forcefully asserted through Morgan's words, since they have been backed by the whole structure of Part III. Harry Morgan's stature has been further magnified through powerful contrasts and juxtapo-



sitions with the opportunist "proletarian" writer Richard Gordon, the completely brutalized and desperate vets and the corrupt rich tourists.

Morgan's transformation from a criminal into a victim speaks of a decreasing emotional distance between him and the author.

On the other hand, the author's voice does not fully merge with the hero's voice. We feel the implied author's subtle reservations about Morgan's political ignorance in the very selection and arrangement of Harry's thoughts. When Emilio, one of the Cuban anarchists, says: "To do that we have to use means that later we would never use. Also we have to use people we would not employ later. But the end is worth the means. They had to do the same thing in Russia. Stalin was a sort of brigand for many years before the revolution", Harry has a sudden revelation: "He's a radical. That's what he is, a radical" (p. 166). The narrator's irony at Harry's stereotyped thinking influenced by bourgeois mass media reveals the controlling voice of the author who is superior to the protagonist intellectually while sympathetic with him morally.

All this testifies to the fact that the role of Harry Morgan, in conveying the implied author's attitude to life, is more restricted than that of Hemingway's earlier heroes.

He is not Hemingway's "own hero". He is a definite social and psychological type whose fate embodies for the author the fate of a certain section of society, quite alien to the writer. Harry is a member of marginal bourgeois society during an economic breakdown in which there is but one step from middle-class prosperity to criminal actions. The transformation of Hemingway's attitude to Morgan can be explained by his search for the social reasons of crime. In comparatively stable times ("One Trip Across" was published in 1934) Morgan's decision to murder Sing and cheat the Chinese émigrés speaks of his ruthless opportunism and criminal tendencies. Later on, during the economic crisis, society makes him resort to desperate remedies since growing unemployment robs him of the possibility to provide for his family by legal means.

That is why Hemingway's changing attitude to his protagonist cannot be viewed as duality, since it is ground-

ed in the evolution of his social views.

The idea, frequently voiced in Soviet and foreign literary criticism, that Hemingway realized the inefficacy of individualism only after he had witnessed the collective actions of the Spanish people during the Civil War of 1937 (Финкельштейн, И., 1974, p. 121-123; Камкин, И., 1966, p. 165), seems to be ungrounded, since already Parts I and II suggest Harry's impending catastrophe. The writer's superior intelligence behind his protagonist's chaotic and desperate actions has shaped the balanced structure of his doom. Step by step, Morgan is robbed of all means "to make honest money" (p. 121) and sucked deeper and deeper into the universal corruption of the collapsing bourgeois world. The fugal theme "there ain't any lucky rummies", sounded at the end of Part I, has been developed note by note in the following chapters. Each chapter ends on a hopeful note and each new chapter begins with the information that Harry's hopes have been betrayed.

If Harry Morgan alone were capable of conveying the complexity of the author's view of his time, G. Brenner's assertion that the novel possesses the unity and the clear outlines of a Renaissance tragedy could be accepted. (Brenner, G., 1974, p. 82).

Yet, this time Hemingway was not only interested in the fate of an individual but also in the fate of vast cross-sections of society during the Hungry Thirties. This concern determined the epic treatment of the theme. The writer broadened the scope of the novel by attaching a sub-plot which centered on the crack-up of the writer Richard Gordon and two long chapters picturing the downtrodden vets and the perverse rich tourists to the main plot of the novel.

Some critics abroad have observed that the counterpoint, outlined in the title of the novel, between Morgan on the one hand and Gordon and other wealthy tourists on the other, rests on Morgan's sexual prowess, Gordon's failure as a lover and the sexual perversities of the wealthy wastrels. (Lewis, R., Jr., 1965, p. 115).

However, Hemingway's opposition to the haves and have nots involves not so much individual physical and moral features as fundamental social values. In the midst of general dehumanization, corruption and disintegration, Morgan has re-

tained a few positive virtues - love and loyalty to his family - the smallest unit of society.

Significantly, none of Hemingway's previous protagonists has been portrayed in his home life, as a husband or father.

When the story "One Trip Across" appeared in book form as Part I of the novel "To Have and Have Not" Hemingway had changed the finale of the original story. Instead of ending the part with Eddy's words "I always knew you were my pal", which ring out ironically, since the reader has gleaned of Morgan's wish to kill his associate, Hemingway presents an idyllic picture of Morgan having a quiet evening with his wife in the security of his cosy and lightened living room, while outside, in the darkness, the swaying figures of Eddy and his drinking partner, hint at the instability and chaos of the surrounding world, which threatens to engulf Morgan's home. Marie's words: "There ain't any lucky rummies", directly alluding to Eddy, yet through a symbolic extension embracing all the poor people, sound an ominous note in the tranquil atmosphere.

Thus, the alteration of the end of Part I reveals Hemingway's attempt to bring into sharper focus the values Morgan defends by resorting to criminal actions.

In Chapter 15, we see Morgan at home before his dangerous trip looking "at the piano, the sideboard and the radio, the picture of September Morn, and the pictures of the cupids holding bows behind their heads, the shiny real-oak table and the shiny real-oak chairs and curtains" (p. 127) and thinking: "What chance have I got to enjoy my home?" The fond glance of his wife Marie lingering on Morgan's face and figure, when he departs to embark on his perilous business speaks of her gratitude and anxiety for her husband. The atmosphere of the scene is in sharp contrast with the atmosphere of the following chapter in which the Gordon couple appears on the stage. Gordon's lame excuses for his lust for Helen Bradley, accompanied by his wife's brave attempts to refrain from crying and her wish to find some solace in the company of John McWalsey who loves her, conveys the disintegration of family bonds. The other couple present in the scene, the writer Laughton and his wife, do not seem to be more happily suited. Though from time to time Mr. Laughton

casts admiring glances at his wife, she does not share his feelings, as seen from her answer to Helen Gordon's question: "And what does a writer's wife do?" (140). "Plenty", she says ambiguously. The ensuing non-sequitur: "Say, you ought to have seen the man who was just in here and insulted me and James. He was terrific", - exposes her adulterous turn of mind.

At the end of Chapter 17, the focus of narration shifts from Harry Morgan to Helen and Richard Gordon, opposing Morgan's desperate determination to protect his home from adverse fate to the gradual drifting apart of the Gordon couple: "Down the street Richard Gordon was on his way to the Bradleys' big winter home. He was hoping Mrs. Bradley would be alone. She would be. Mrs. Bradley collected writers as well as their books but Richard Gordon did not know this yet. His own wife was on her way home walking along the beach. She had not run into John McWalsey. Perhaps he would come by the house?" (150).

The antithesis between the Morgan and the Gordon couples is especially obvious in the scenes depicting their intimate relations. This is what Marie Morgan thinks about her mate: "I'm lucky. Those girls. They don't know what they'll get. I know what I've got and what I've had. I've been a lucky woman. /.../ There ain't no other men like that" (p. 114-115).

Helen Gordon, on the contrary, tells her husband: "Love is just another dirty lie. Love is ergoapiol pills to make me come around because you were afraid to have a baby./.../ Love is all the dirty little tricks you taught me that you probably got out of some book. All right. I'm through with you and I'm through with love. Your kind of picknose love. You writer" (p. 185-186).

For Hemingway, love is an important aspect of man's moral and social nature. Richard Gordon's adulteries are accompanied by his political opportunism, as seen from his wife's words on parting with him: "If you were just a good writer I could stand for all the rest maybe. But I've seen you bitter, jealous, changing your politics to suit the fashion, sucking up to people's faces and talking about them behind their backs. I've seen you until I'm sick of you"(p. 186).

On the contrary, Helen Gordon's father, who was a boiler-maker and a good union man, loved her mother and used to take care of the children when they were ill.

The double climax of the novel centers on Harry Morgan losing his battle to the Cuban anarchists and the American government who has taken away his boat robbing him of the possibility to keep his family from starving, and the final break up of the Gordon family. McWalsey sums up Richard Gordon's actions by alluding to him as "The poor stupid man. The poor homeless man" (p. 222).

The "home" versus "no home" theme appears also in the daydreams of the mistreated and brutalized vets. Thus, one of them has a vision of "the finest little wife in the world", who is "nuts about him", calls him Pop and fulfills all his wishes. The ironic cliché Hemingway has put into the mouth of another vet about his comrade's finest little woman in the world "keeping the home fires burning" (p. 212), discloses the writer's disbelief in happy homes for the Americans. The scene ends on a gloomy note:

"Listen", said the other, "my old mother is O.K., too".

"That's right."

"She's dead," said the second vet. "Let's not talk about her" (p. 212).

The crack-up of family epitomizes the disintegration of bourgeois society.

The picture of the decay of family and normal home life takes on a nightmarish quality in Chapter 24, which concentrates on the homosexual relationship of the rich composer Wallace Jonhston and his kept Harvard friend Henry Carpenter, on a lonely, impotent grain broker, whose wife has divorced him because of his numerous mistresses in his stormy past of a social climber, and on Dorothy Hollis, the corrupt wife of a highly paid Hollywood director and her hard-drinking lover, a professional son-in-law of the very rich.

Thus, ironically, the moneyed have appear in Hemingway's novel as nots, unhappy and homeless individuals tormented by hidden anxieties and a sense of guilt.

The contrapuntal method served the writer well in providing a broad social commentary on Morgan's actions. Thus, Chapter 24, functioning retroactively, sheds new light on Morgan's rum-running and men-running. His conduct is not more



immoral than the homosexual relationship of Henry Carpenter who has sold himself to Wallace Johnston because it seems to him not worth while to live on two hundred dollars a month, or the criminal evasion of taxes by the grain broker whose ruthless business operations have ruined countless people, or the legally approved of, yet highly dishonest way the medicine manufacturer makes profit ("selling something everybody uses by the million of bottles, which costs three cents a quart to make, for a dollar a bottle in the large (pint) size, fifty cents in the medium, and a quarter in the small" p. 240). The author's insistent analytic thought underlying the shift from one tale to another becomes particularly clear at the end of Chapter 24, where Eddy Wallace's boat with Harry Morgan's inert body is towed past the yachts of the rich tourists who appear to be more fortunate transgressors of law than Morgan.

However, the haves and have nots have not only been polarized but also connected by numerous analogies. The interstructural relationships established through parallels and juxtapositions operate on many levels and have several functions. So, for example, the superimposition of the scene at Freddy's bar portraying the drunken, half-mad vets upon the scene at the Lilac Time bar centering on the mad rich Spellman has several meanings: it offers, by contrast, an indirect comment on the true value of Gordon's novels (the lunatic Spellman is enthusiastic about them, while the Communist Nelson Jacks, the only sober and politically shrewd person among the vets, thinks "they are shit" (p. 210); at the same time it implies a parallel between the vets and the rich idlers, each of them having their special forms of madness, since "it's the only way to be happy in times like this" (p. 197).

Another illuminating association has been created in the parallel episodes of fistfight, among the vets at the beginning and between Gordon and McWalsey at the end of the scene at Freddy's bar. The vets' and Gordon's reactions to the blows of fate are similar.

Hemingway portrayed various moral attitudes to the economic situation. He showed those who let their hair down and despaired like the rich yachtsmen tortured by the feeling of insecurity and anxiety, or the vets who, unable to find their

real enemy, sought oblivion in drink and brawls, those, who, like Morgan, expressed their anarchistic protest, and finally, those who, like the Communist vet Nelson Jacks, demanded discipline and collaboration.

As in his earlier fiction, Hemingway does not always dot his i's and leaves much to the reader's discernment, though on the whole, the assumed author's position has been stated much more openly in the protagonist's thoughts and speech and the comments of the third-person omniscient narrator, and that takes us to another set of problems connected with the structural unity of the book focusing on narrative perspective.

Most critics censure Hemingway for his "random shifts in point of view" (Waldhorn, A., 1972, p. 157). E. Halliday even argues that Hemingway cancelled "narrative perspective as a possible unifying force for the book" (Halliday, E., 1956, p. 179). However, the shift from the first-person narrative perspective to the third-person omniscient narrative perspective, with frequent plunges into the mind of the protagonist and the minds of many minor characters serves the purposes of epic objectivity.

At the beginning of Part III the third-person narrator's voice is very reserved. Except for an occasional ironic remark on the wealthy tourists, he plays the role of an objective observer and reporter.

The assumed author's interpretation of life in America emerges from the juxtaposition and orchestration of the various individual voices played against the dominant theme of the novel. These multiple points of view extend the borders of the novel to epic scope. In his attempt to interpret the causes of social disintegration the analytic thought of the implied author proceeds from Harry Morgan's fate to the fate of the whole nation.

Besides the prolonged inside view of Harry Morgan's psyche, Hemingway offers the reader brief glimpses of Albert Tracy's, Captain Willie's, the barman Freddy's, Richard Gordon's, John McWalsey's and Dorothy Hollis's minds, each of whom adds a small, illuminating fragment to the mosaic picture of America gone berserk during the Hungry Thirties.

The multiplication of centres of consciousness in Hemingway's novel is accompanied by increasing of the secondary personages in conveying the author's stand. The procedure

is usually the following: First, through some attractive feature a character is established as positive. then he is allowed to act as a spokesman for the author's values.

Thus, after Captain Willie refuses to help Harrison capture Morgan, he is given the authority to criticize the government policy: "Ain't you mixed up in the prices of things that we eat or something? Ain't that it? Making them more costly or something. Making the grits cost more and the grunts less?" (184).

After the Communist vet Nelson Jacks has been confirmed in the reader's mind as an educated and intelligent man, since his language markedly differs from that of other vets, he echoes an idea, expressed in Hemingway's article "Who Murdered the Vets?" published in the "New Masses" in 1935: "Well, Mr. Hoover ran us out of Anticosti flats and Mr. Roosevelt has shipped us down here to getrid of us." (p. 206).

Such a polyphony of voices furthers the causes of epic objectivity in the novel. Strictly speaking, "all fiction involves, ultimately, the author's own interpretations, feelings, judgements" (Brooks, C., Warren, R.P., 1959, p. 688), and there can be no absolutely objective presentation. Yet, in terms of method the distinction can be made since, in difference to Hemingway's earlier manner of writing, the point of view of evaluation does not belong exclusively to the central consciousness.

Technically, too, the personages have been presented in a way that is new in Hemingway's art and approximates classical epic patterns. Thus, apart from the protagonist's detailed protrait, presented through Marie Morgan's loving eyes, Hemingway now stresses the minor characters' greater independence and importance in the overall scheme by furnishing more extensive descriptions of their appearance than in his lyrical novels.

The autonomy of the secondary personages is rather limited, though. The shift of point of view into their minds does not reveal much about their spiritual life. Their characters have been flashlited all but too briefly to lend genuine epic grandeur to the novel.

On the other hand, the gallery of personages who are meant to represent the social diseases of America, is too narrow. Smugglers, anarchistic upper-middle class revolu-

tionaries (Hemingway stresses this fact by telling details - the Cubans look like they had plenty of money and they speak the kind of English Cubans with money speak), idle, rich tourists, barmen, such déclassé elements as the unemployed and the desperate vets densely populate the novel. Hemingway does not present a single working man. He obviously felt that his narrow set of people in the closed space Key West, the Gibraltar of America, could not successfully embody the main social conflict of the age. That is why towards the end of the novel the role of the third-person narrator changes.

First, he discards his objective tone for biting sarcasm directed at the rich.

The narrator's omniscience has also increased. He spans time and space in general summaries, explains the past and anticipates the future, explicitly commenting on scenes presented more indirectly and dramatically.

At its best, this method is capable of producing scenes of a great generalizing force, as in Chapter 24 where all the technical means - the frequent shifts of point of view through the anxiety-ridden consciousness of the wealthy yachtsmen, the montagelike juxtaposition of the boat on which Harry's dead body lies, with the yachts of the rich perverts, the intrusive third-person omniscient narrator's sardonic tone combine in a sharp social comment.

Thus, Hemingway passes from the point of view of an individual to the viewpoints of several people representing different layers of society, and finally, gathers the separate threads in the third-person omniscient and analytic narrator's vision.

The novel "To Have and Have Not" reveals a sensibility deeply shocked by the waste of human lives during the economic crisis of the Thirties and furious at the complacency of the government and the well-to-do classes.

This new attitude is expressed in a new type of hero, story-teller and narrator, new compositional principles and style.

The assumed author of the novel does not rely any more on vague moods and feelings to imply his values. Having entrusted his message to an unreliable story-teller, he corrects the latter's reports by the total effect of inter-

structural relationships, by parallels and contrasts, by the superimposition of scene on scene. The shift from the first-person narrative perspective of the protagonist to the third-person moderately reserved omniscient narrator's perspective with frequent dips into the thought streams of second-line and sometimes even episodic characters lends epic objectivity and breath to the canvas of life he offers to the reader. A further shift in point of view, to that of the intrusive third-person narrator, aims at vast social generalizations. The author's indignation at social injustice had pried him out of his usual objectivity of tone.

#### R E F E R E N C E S

- Aldridge, J. In Search of Heresy. American Literature in an Age of Conformity. - N.Y.: McCraw-Hill Company, 1956.
- Baker, C. Hemingway: The Writer as Artist. - Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963.
- Brenner, G. The Neglected and Unpopular Reconsidered. "To Have and Have Not" as Classical Tragedy. - In: Hemingway in Our Time. Ed. by Astro and Benson J. Corvallis. - N.Y.: Oregon University Press, 1974.
- Brooks, G., Warren, R.P. Understanding Fiction. Englewood Cliffs, 1959.
- Halliday, E. American Literature in an Age of Conformity. - N.Y.: McCraw-Hill Company, 1956.
- Lewis, Jr., R. Hemingway on Love. Austin and London, 1965.
- Waldhorn, A. Artist and Adventurer: A Biographical Sketch. - In: Ernest Hemingway. A Collection of Criticism, N.Y. - L.: McCraw-Hill Company, 1973.
- Waldhorn, A. A Reader's Guide to Ernest Hemingway. - N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- Фикельштейн, И. Хемингуэй - романист. Горький, 1974.



ОБРАЗ АВТОРА В РОМАНЕ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ  
"ИМЕТЬ И НЕ ИМЕТЬ"

Р. Абельтина

Р е з ю м е

Статья посвящается проблеме образа автора в романе Э. Хемингуэя "Иметь и не иметь" и исследует разные субъектные и внесубъектные формы выражения авторского сознания.

В первой части романа главный персонаж Гарри Морган не является доверенным лицом автора. Он выступает в роли ошибающегося рассказчика (*unreliable story-teller*). Авторская точка зрения на рассказчика и окружающий его мир выражается через внесубъектные формы — композицию романа, своеобразие сюжета и выбор выразительных средств, особенно через монтаж сцен и крупные планы.

Во второй и третьей частях романа роль Гарри Моргана меняется. Автор оправдывает его поступки, что связано с поисками Хемингуэя социальных корней разложения американского общества. В этих частях Морган не является рассказчиком. Он изображен через несобственно-прямую речь, хотя роль повествователя в выражении авторской позиции очень скромна. Логика поступков Моргана во второй части романа проявляется в его внутреннем монологе, в оценке персонажей второго плана и через композиционные средства-параллели, контрасты, ассоциации.

В третьей части романа роль повествователя резко меняется. Он выступает как всеведущий повествователь (*omniscient narrator*). Имплицитные параллели между Морганом и богатыми туристами подкрепляются открытыми высказываниями, обобщениями, даже предсказаниями повествователя.

Изменение роли протагониста, персонажей второго плана и повествователя, усиление значения субъектных форм выражения авторского отношения к окружающему миру говорят об усилении эпических элементов в романе.

**РОМАНТИЧЕСКИЙ БУНТ ГЕРМАНА МЕЛВИЛЛА ПРОТИВ  
ЭТИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ БЕНДЖАМИНА ФРАНКЛИНА  
("ИЗРАИЛЬ ПОТТЕР")**

Тийна А у н и н

Таллинский педагогический институт

В письме к своему старшему современнику и другу Н. Готтону от 13 августа 1852 года Г. Мелвилл раскрыл свою эстетическую позицию, утверждая: "Для того, чтобы изобразить все, встречающееся в жизни человека, мне нужен прежде всего определенный каркас из реальной жизни" (Davis M.R., Gilman W.H., 1960, с. 154), то есть что-то лично пережитое, увиденное, услышанное или же документально доказанное. "Каркас из реальной жизни" - важнейший элемент художественной системы Мелвилла, который помог ему в рамках романтического исторического романа достичь единства символического и реального, эпического и философского. Но этот "каркас из реальной жизни" (почерпнутый из собственного опыта или взятый из печатных источников) всегда должен быть "полным значения", т.е. каждое событие, происшествие должно скрывать в себе какой-то смысл, имеющий обобщающее значение. "Каждое событие должно таить в себе что-то большее, чем голый факт". (Nauman A., 1962, с. 231).

Роман "Израиль Поттер" наглядно демонстрирует замечательное умение Мелвилла строить на исторически документальном материале широкомасштабные обобщения о природе общественно-политических и нравственных проблем, особенно актуальных для американцев в середине XIX столетия. (Одной из таких проблем, требующей осмысления, была захватническая война против Мексики, начавшаяся в 1846 году). Это был рассказ солдата революции, который попал в плен к англичанам и прожил долгие годы вдали от родины в нищете и забвении.

В качестве исходного материала писатель использовал биографии Итана Аллена и Джона Поля Дюнаса, "Рассказ о приключениях американского военно-морского офицера" Натаниэля Фаннинга и в первую очередь, конечно, "Жизнь и удивительные приключения Израйля Поттера" (1824) - автобиографическое по-

вестование одного из безвестных героев революции, которое писатель случайно приобрел в 1849 году.

Роман "Израиль Поттер" был впервые опубликован в "Дурнале Патнэма" (1854-1855). Американская литературная критика до сих пор необоснованно считает его литературным дериватом, значение которого в американской литературе якобы минимально. Следует признать, что Мелвилл сам содействовал утверждению подобного мнения. В ироническом посвящении к роману "Его Высочеству памятнику в честь Банкерхилла", символически датированном 4 июля 1854 г., он заявил, что его труд, "если только изменить грамматическое число, хранит почти точную копию жизнеописания Израйля Поттера" (Мелвилл Г., 1966, с. 27).

Одной из причин, побудивших писателя подчеркнуть "вторичность" своего "Израйля Поттера", был, по-видимому, весьма холодный прием, оказанный его предшественнику роману "Пьер" (1852). Предупреждая возможные нападки, Мелвилл поспешил уведомить читателей, что его новый роман "... не содержит ничего, что шокировало бы утонченный вкус публики" и что он представляет собой не что иное как "воспоминания о прошлом" (Leyda J., 1951, с. 488).

Мнения современников Мелвилла о его новом романе разделились. У.Э. Чаннинг, например, для которого самым важным было прославление американского национального характера, увидел в произведении "суровую, но ярко выраженную красоту пейзажа, характерные черты янки в революционное время..." и считал его "правдивым историческим романом, в котором увлекательно соединяются комическое и трагическое, вымысел и реальная жизнь, - все что вместе составляет часть американской литературы" (Netherington H.W., 1961, с. 241).

Другие рецензенты, мнение которых свидетельствует об отнюдь небеспристрастном подходе к творчеству Мелвилла, называли роман лишь "набросками ненаписанного шедевра".

Эти два весьма упрощенные подхода к оценке "Израйля Поттера" Мелвилла преобладали в американской литературной критике вплоть до 1920-х годов.

Не представляет сомнения, что в плане отдельных элементов сюжетосложения, композиции и стилистических приемов "Израиль Поттер" связан с традициями куперовского исторического романа - его сюжет, построенный на материале американской войны за независимость 1775-1783 гг., имеет ярко выраженный приключенческий характер, нравственные характерис-

тики в нем строятся по принципу антитезы, обильно используется символика. И тем не менее "Израиль Поттер" резко отличается от старого типа исторического повествования. Это роман не только о войне и человеке на войне. Избрав своим героем неизвестного солдата революции и показав его героическую судьбу, Мелвилл не мог не задаться вопросом, почему американская демократия и буржуазный прогресс не принесли людям не только счастья, но элементарного благополучия. Ответ на этот вопрос писатель ищет в сфере философских принципов и нравственных побуждений человека.

Из многочисленных заметок выявляется, какое серьезное значение Мелвилл уделял созданию и формированию художественного характера. Ведь именно характер является опорной точкой в его эстетической системе. При этом писатель ставил перед собой литературно-художественную задачу, несколько отличающуюся от задач современников. Характер рассматривается им как относительно завершенная этическая система, "как средоточие многообразных сил, определяющих социальное поведение человека и тем самым общественную жизнь" (Ковалев Ю. В., 1972, с. 258). Мелвилл говорил, что большинство читателей осуждает противоречивый образ лишь потому, что его трудно понять. "Жизнь же сама, — утверждает Мелвилл, — создает много противоречий, гораздо больше, чем писатель, и догадливый читатель умеет отличить их от концептуальных противоречий романа" (Melville H., 1954, с. 77). Литературное произведение, упрощающее диалектику явлений жизни, представляя человеческий характер прямолинейным и ясным, по мнению писателя, не приносит пользы обществу. Поэтому Мелвилл не поддерживает принцип так называемого "сведения концов с концами", когда добродетель вознаграждается (обычно богатством или счастливым браком), а безнравственность наказывается. С другой стороны, он считает, что писатель должен представить "правдивое очертание" характера, чтобы читатель убедился в том, что "основные черты человеческого характера выглядят такие же, как и тысячу лет назад" (Melville H., 1954, с. 78). Преследуя эту цель, Мелвилл готов позабыть некоторые исторические факты, детали и эпизоды из реальной жизни героев "Израиля Поттера". Каждый из четырех персонажей романа — Израиль Поттер, Бенджамин Франклин, Джон Поль Джонс и Итен Аллен — предназначен для определенной цели. Они представлены не как исторические личности, не как герои, а как представители определенных сторон широкого социального дви-

жения, охватившего самые разные слои общества.

Следует отметить, что американские историки начала XIX века также использовали метод типизации, но их целью было утвердить триумф свободы над тиранией. Задача Мелвилла, наоборот, состоит в том, чтобы рассеять оптимистический миф о свободолобии как о неостыжимом атрибуте американской цивилизации, обнаружить причины, толкающие современную Америку на путь авантюры, показать, почему "осколки разбитой конституции превратились в глиняные черепки" (Davis M.R., 1960, с. 29).

В этом плане первостепенную роль в романе "Израиль Поттер" играет не сам протагонист, а образ Бенджамина Франклина. Находясь в качестве американского посланника в Париже в 1779 году, он (по предложению Лафайетта) наметил совместную морскую акцию Америки и Франции против Великобритании. Командование объединенной эскадрой было поручено Джону Полю Джонсу. Известно, что Франклин в этом предприятии был сторонником самых решительных мер, хотя позднее, когда в ходе операции было уничтожено множество безоружных рыболовных и торговых судов, он и выразил сожаление. Таков в общих чертах исторический фон центрального события романа "Израиль Поттер" — боя между "Бедным Ричардом" и "Сераписом". Однако Мелвилла интересовали не столько сами исторические факты, сколько их нравственный смысл.

Ощущая в нравственной системе Франклина теоретическую основу современных ему американских нравов, "альфу и омегу буржуазной нравственности и буржуазного преуспеяния" в самом лучшем и одновременно в самом худшем смысле этих слов, Мелвилл сознательно игнорирует заслуги Франклина как государственного деятеля и дипломата. Он выдвигает на первый план Франклина как посредника, через которого утилитаристские аспекты идеологии третьего сословия дошли до сознания американца XIX века. "Бог помогает тому, кто сам себе помогает", "Глупые накрывают праздничный стол, умные едят с него" — таким плоским и внушительным языком "Афоризмов бедняка Ричарда" пользовалась поднимающаяся американская буржуазия, чтобы оправдать свою этику процветания и свою экономическую и политическую экспансию. "В области этики американского бизнеса идеи Бенджамина Франклина во времена Генри Торо и Германа Мелвилла имели столь же принудительный характер, что и религиозные догматы (Miller P., 1967, с. 223), — пишет видный американский историк Перри Миллер и далее развивает мысль о том, что Мелвиллу удалось поднять образ Франклина до такого уровня обоб-



чения, который позволяет отождествить его с патриархом Иаковом, архетипом обмана и коварства. Однако немногие читатели "Израиля Поттера" в 1855 году могли догадаться, куда было направлено "острие гарпуна Мелвилла", - заключает Миллер.

Действительно, Мелвилл неоднократно дает понять, что Франклин мастерски владел искусством, которое условно можно было бы назвать "профанацией простоты". "В определенном смысле, - размышляет Израиль Поттер, - Бендхамин Франклин обладал некоторым сходством с древними обитателями Востока. Да и в писании можно найти его подобие. Ведь история патриарха Иакова столь интересна не только благодаря способности к бескорыстной преданности, которую мы в нем видим, но и благодаря великой житейской мудрости... В нем сливаются воедино дипломат и пастух - союз не такой уж простовосестественный. Апостольский змий и голубь. Смуглый Маккиавели в кочевом шатре" (Мелвилл Г., 1966, с. 94-95). В трактовке Мелвилла Франклин - искуснейший лицемер, который под маской "святой простоты" так же ловко дурачил своих слушателей, как библейский Иаков своего родного брата Исава. В нарочитой простоте "Афоризмов бедняка Ричарда", прославляющих аскетизм и умеренность, таился зародыш американской буржуазной демагогии.

Согласно этической доктрине Франклина, успех оправдывает средства. Именно так понимает и принимает в качестве жизненной программы эту доктрину Поль Джонс, который, по замыслу Мелвилла, является "живым воплощением философской формулы, посредством которой писатель определял современную американскую цивилизацию как "высшую ступень варварства" (Ковалев Ю.В., 1972, с. 267). Не случайно девизом флагманского корабля Джонсы "Бедный Ричард" становятся слова Б. Франклина "На бога надейся, да и сам не плошай!", девизом, который, в конечном счете, оправдывает войну как средство личной мести и источник наживы. Между тем, считает Мелвилл, война как целенаправленное уничтожение человеческих жизней не имеет и не может иметь никакого оправдания. Изображая бой между "Сераписом" и "Бедным Ричардом", он резко осуждает тех людей, для которых война является будничным делом. Весь ход боя дается с позиции иронического наблюдателя. То, что американские историки именовали "кульминацией американской морской доблести" превращается в ряд абсурдных, противовосестественных и варварских действий. Безосновательное, гипертрофированное

твоя слава Поля Джонса делает особенно очевидным бессмысленность массовой резни.

Следует отметить, что, в отличие от Дж. Ф. Купера, Мелвилл не строит в отношении революционной настроенности Поля Джонса никаких иллюзий. В глазах автора "Израиля Поттера" Джонс не обладает даже сколько-нибудь развитыми умственными способностями, не говоря уже о политических идеалах. Вместе с тем, Мелвилл не строит никаких иллюзий и относительно будущего Америки. Бой между "Сераписом" и "Бедным Ричардом" для него своего рода образец, параллель и пророчество "... беспринципной, отчаянной, хищной, безгранично честолюбивой, причудливой дикарской сущности под маской цивилизации Америки" (Мелвилл Г., 1966, с. 210).

О неверии писателя в возможность осуществления демократических принципов, провозглашенных в годы войны за независимость, о его глубоком пессимизме по отношению к будущему Америки свидетельствует и его трактовка образа Итана Аллена. Казалось бы, именно этот полубогатырский герой Тикондерогги, отважный командир вермонтских "зеленых горцев", человек с самого начала связавший свою судьбу с революцией, мог стать живым воплощением вольнолюбивых устремлений американского народа. Однако в романе Мелвилла мы не видим Итана Аллена в действии; мы видим его либо заключенным в железную клетку, либо в кандалах.

В результате Мелвилл приходит к горькому заключению: война за независимость прославила только тех, кто сумел воспользоваться демократическими идеалами в своих корыстолюбивых целях, тех, кто ловко оперируя демагогическими лозунгами, самое понятие свободы превратил в коммерческое предприятие.

Ну, а Израиль Поттер, забытый герой Банкерхилла? Человек, патриотизм которого был проявлением внутренней независимости, человек, который всю жизнь бескорыстно действовал во имя духовной свободы людей? Он "не смог заслужить даже благосклонного кивка судьбы" (Кеузаар А., 1968, с. 31). Вся жизнь Израиля — наглядное опровержение этических принципов Франклина. Судьба человека, который наживал себе шрамы, зарабатывая славу другим, который наивно верил в учение Франклина о равных возможностях, не замечая его скрытых коварных рычагов, сама по себе свидетельствует о том, что несла доктрина Франклина простому американцу.

Трагическая участь Израиля Поттера для Мелвилла — это

участь широких народных масс, для которых буржуазный прогресс обернулся все той же нищетой, бесправием и жестокой эксплуатацией. Так, отталкиваясь от реальных фактов американской действительности 1850-х годов, писатель подверг переоценке всю систему ценностей, сложившуюся в годы революции, и опроверг американский миф о "равных возможностях для всех".

### Л и т е р а т у р а

Ковалев Ю.В. Герман Мелвилл и американский романтизм. М., 1972.

Мелвилл Г. Израиль Поттер. Пятьдесят лет его изгнания. М., 1966.

Davis H.R. The Letters of Herman Melville. New Haven, 1960.

Doxer C. van (ed.) The Patriotic Anthology. New York, 1941.

Hayman A. The Real and Original: Herman Melville's Theory of Prose Fiction. - Modern Fiction Studies, 1962, v. 8, No 3.

Hetherington H.W. Melville's Reviewers. British and American 1846-1891. Chapel Hill, 1961.

Keyssar A. Melville's Israel Potter. Reflection of the American Dream. Cambridge, Massachusetts, 1968.

Loyda J. The Melville's Log. A Documentary Life of Herman Melville 1819-1891. New York, 1951.

Melville H. The Confidence - Man: His Masquerade. New York, 1954.

Miller P. Nature's Nation. Cambridge, Massachusetts, 1967.

HERMAN MELVILLE'S ROMANTIC REBELLION AGAINST  
THE ETHICAL DOCTRINE OF BENJAMIN FRANKLIN  
("ISRAEL POTTER")

T. Aunin

S u m m a r y

Defiance of the ethical system of B. Franklin emerges in a number of Melville's major works and it leads us directly to the centre of the author's thought. "Israel Potter" (1854 - 1855) is a story of man's failure. In Melville's hands it becomes a treatment of social and moral evils which suggests an entire reappraisal of the values of the American democracy. The author's insights reveal that the seeds of the American failure were sown during the period of America's birth: the spirit of B. Franklin and his Poor Richard's sayings to a large extent contributed to the maladies of the 19th century society.

## GERTRUD LEUTENEGGERS VERHÄLTNIS ZU LITERARISCHEN TRADITIONEN

Eve V a h t r i k  
Staatliche Universität Tartu

### 1. Mythische Symbolik in Gertrud Leuteneggers "Ninive" und Hugo Loetschers "Noah"

Die Religion, die den Ursprung der Welt und der Menschen, ihre Entwicklung in einer phantastischen Weise widerspiegelt - als primäre Ursache des natürlichen und gesellschaftlichen Geschehens werden ein Gott oder mehrere Götter, übernatürliche Kräfte und Mächte angesehen - findet seit Jahrhunderten Verwendung im künstlerischen Schaffen. Von der Art und der Weise, wie ihre Motive und Gestalten Kunstwerken zugrundegelegt oder in sie eingearbeitet werden, legen auch Gertrud Leuteneggers Bücher und Hugo Loetschers Roman "Noah" (1967) ein Zeugnis ab.

Wenn man einen Blick auf die Titelseiten von Leuteneggers Werken wirft, übersieht man die Knappheit und die Kürze der Überschriften nicht: "Vorabend", "Erwachen", "Ninive". Ist es der Einfluß von Loetschers Roman oder ein Zusammenfall, daß die Autorin ihr letztes Buch, ebenso wie er, mit einem kurzen Namen aus der Bibel nennt? Wenn die Frage auch offen bleibt, gibt sie doch Anlaß zur Gegenüberstellung der Realisierung der zum Titel gewählten und anderen biblischen Symbole.

(Als Randbemerkung wäre Folgendes zu sagen: Das Motiv der Arche Noah, das von Leutenegger in "Vorabend" zur Übertragung ihrer Gedanken über die Zeit angewandt wird, beschränkt sich lediglich auf einige Gedankengänge.)

Bereits die Titelworte verweisen auf einen Unterschied in beiden Romanen: wenn Gertrud Leutenegger nur den biblischen und historischen Stadtnamen als Titel wählt, fügt Hugo Loetscher seiner biblischen Überschrift einen erläuternden

den Untertitel hinzu, indem er direkt den Bezug auf die konkrete Wirklichkeit zeigt: "Roman der Konjunktur". Ungeachtet dessen, daß es sich in beiden Büchern im weitesten Sinne um die Perspektive handelt, werden die Probleme anders gestellt und gestaltet. In "Ninive" ordnet die Autorin dem Hauptproblem, der Frage nach Selbstbefreiung von dem gewesenen und existierenden Schrecken und der Lebensmöglichkeit im Wirklichen, die sich daraus ergebende Problematik unter, die sie reflektierend, vom Inneren und Persönlichen ausgehend zu bewältigen glaubt. Durch das Innere will die Erzählerin zu der objektiven Realität gelangen, einen Ausweg aus der Aussichtslosigkeit finden. In "Noah" dagegen geht es um eine konkrete gesellschaftliche Erscheinung: einen ökonomischen Prozeß und dessen Auswirkungen auf verschiedene Lebenssphären der Gesellschaft. Die differente Problemstellung beeinflusst die Motiv- bzw. Gestaltenwahl aus der Bibel, die unterschiedliche Betrachtung der Wirklichkeit, die Erzählweise: Leuteneggers Vorliebe für die Abstraktionen, Loetschers Präzision und Konkretheit, die Jonas-Geschichte für ein reflektierendes Werk und die Archegeschichte für ein Werk, in dem die Handlung tragend ist. Unterschiedlich zu Gertrud Leutenegger, die Ninive als Abstraktion, als Ausgangspunkt bzw. Grundmotiv ihrer Reflektionen annimmt, wird Noah nicht zum Bauelement des Romanes, sondern zu dessen Handlungsträger, der durch das Vorhandensein einer Fabel vorausgesetzt wird. Das Grundmotiv von "Noah" ist die Sintflut, womit der Autor eine gesellschaftliche Veränderung bezeichnet. Wenn Leutenegger nur einige Motive und Gestalten der Ninive-Jonas-Geschichte entnimmt, baut Loetscher seinen Roman mit einigen Veränderungen auf die Arche-Geschichte auf: zwischen dem Befehl des Herrn und der Sintflut. Außer den biblischen Handlungsträgern findet man solche fiktiven Figuren, wie z.B. Fremdarbeiter aus dem türkischen Hochland, einen Privatgelehrten, einen Sträfling, die Prostituierte Chlea u.a.; der Handlungsverlauf wird durch einige Ereignisse erweitert, wie z.B. die Sturmflut, die Jegerom zerstört; Noahs Gänge in das Nationale Institut, um die Liste mit Tiernamen zusammenzustellen, die Feier der jungen Leute auf der Arche, die "lässig" (Loetscher, H., 1976, S. 85) sein wollen; zwischen den Szenen (der Eindruck eines Bühnenwerkes ist da) montiert der Autor Material der bürgerlichen Presse; die Ereignisse finden in einem fiktiven Land, im Zweistromland, statt. Ähnlich dem heiligen Wal, der

in "Ninive" auch im negativen Licht erscheint, tritt Noah, der "fromme Mann", der mit Gott wandelte (Das alte Testament, 1973, 1. Mose 5.6., S. 10), als der reichste Mann des Zweistromlandes auf - als Symbol eines bürgerlichen, teils fortschrittlich denkenden Unternehmers. Noah, der die Krise kommen sieht und sich dieser entziehen will ("Ich habe mir die Gesellschaft angeschaut, da fiel mir nur eines ein: regnen lassen.") (Loetscher, H., 1976, S. 15), indem er die Arche bauen läßt, setzt eigentlich die Krisenerscheinungen frei und führt damit seine Lösung dieses gesellschaftlichen Problems zur Absurdität. (Vgl. Middel, E., 1976, S. 123). Selbst sein dekadenter Sohn Ham behält in dieser Hinsicht recht: "Ich weiß nicht, ob mein Vater ahnt, was er erfunden hat. Er meint, es gehe nachher weiter, wie jetzt" (Loetscher, H., 1976, S. 106). Auch Noahs Marotte - die Sintflut ("spätere Umdeutung in "Sündflut", mit der Gott die Menschen für ihre Sünden strafen wollte." (Die Bibel, Wort- und Sacherklärungen, 1973, S. 14)) - wird zu einer absurden Idee (Middel, E., 1976, S. 122), denn er glaubt nicht an die Sintflut: " ... ich fand sie richtig. Deswegen mache ich nicht aus Überzeugung weiter, sondern aus Folgerichtigkeit." (Loetscher, H., 1976, S. 106). Indem Loetscher Noahs Gegner ins Spiel bringt, gibt er ein treffendes Charakteristikum sowohl über Noah als auch das Wesen des kapitalistischen wirtschaftlichen Aufschwunges. Durch Chlea und insbesondere durch den Sträfling wird Noah durchschaubar gemacht. So z.B. sagt der am Rande des gesellschaftlichen Nimbus Stehende: "Weißt du, wie dich die Gefangenen bewundern; Alle ertrinken lassen und dann auf seiner Arche auf und davon? Was ist ein Raubmörder und ein Vagelagerer gegen dich?" (Loetscher, H., 1976, S. 105). Wie Gertrud Leutenegger, will Hugo Loetscher die Zustände (bei ihr trifft dies auch die Gefühle und die Gedankengänge zu) durch die Symbolik verdeutlichen. Mit Recht muß man zugeben, daß es Loetscher im Unterschied zu Leutenegger gelingt, ein getreueres Bild seiner Gesellschaft zu malen: einen Abriss des kapitalistischen Krisenzyklus, die bürgerlichen Familienbeziehungen, Anspielungen auf die Literaten, die Leichtgläubigkeit der Arbeiter u.a. uns vorzulegen. Wenn Leutenegger ihren Roman mit einer sprachlichen Übertragung abschließt, bringt Loetscher seinen letzten Gedanken durch

ein biblisches Symbol zum Ausdruck: "Jetzt kann ihn noch die Sintflut retten." (Loetscher, H., 1976, S.120) (Noah veranmt selber in diesem Aufschwungsprozeß.). Die Sintflut könnte als eine notwendige Veränderung angenommen werden. Daß diese entsprechend Nochs Vorstellungen nicht durchführbar ist, sieht der Autor ein, doch kann er keine Alternative bieten. Damit die beiden Schweizer Schriftsteller eine richtige Lösung in ihre Perspektivegestaltung bringen könnten, müßten sie in die dialektischen Zusammenhänge der kapitalistischen Gesellschaft eindringen.

## 2. Einfluß der älteren Schriftstellergeneration (Robert Walser und Robert Musil) auf das Schaffen von Gertrud Leutenegger

Peter Rüedis Besuch bei Gertrud Leutenegger gab den Anstoß zu den Vermutungen hinsichtlich von Robert Walsers und Robert Musils Einfluß auf die Erzählerin: "Sieht man sich in ihrer Wohnung nach einem Exemplar ihres 'Vorabend' um, sucht man vergebens - bis sie, halb verschämt, halb kokett, eins hervorzieht. Es stand zwischen Robert Walsers 'Geschwister Tanner' und Musils 'Mann ohne Eigenschaften' - mit dem Rücken gegen die Wand." (Rüedi, P., 1975, S. 35)

Bereits einige Erzähler von der älteren (z.B. Kafka, Döblin, Musil) und der jüngeren Generation haben Robert Walser (1878-1956) als ihr literarisches Vorbild empfunden. Es ist möglich, daß auch Gertrud Leutenegger Impulse für ihre Gedankengänge aus Walsers Roman bekommen oder Einiges dort bestätigt gefunden hat. Wenn auch beide Schriftsteller einen großen Altersunterschied aufweisen, kommen sie allerdings aus der bürgerlichen Welt, die entsprechend der gesellschaftlichen Entwicklung in dieser oder anderer Art und Weise in ihren Werken widergespiegelt wird. Robert Walser, der das verstörte Individuum in seiner Welt zum Gegenstand nimmt, die Kindheit und Jugend, einen "scheinbar naiven Individualismus und eine 'weltfremde'

Naturschwärmerei der modernen Welt" (Geschichte der deutschen Literatur, 1974, S. 145) entgegenhält, kann der Erzählerin nahe stehen, denn sie ist ebenso kein "Natürlichkeitsschwärmer" und widersetzt sich ihrer Umgebung. Der gemeinsame Ausgangspunkt bei der Betrachtung der Dinge (das Innere, das Subjektive). die Individuum-Umwelt-Beziehung



en, das Autobiographisch-Realistische und das Bildhafte bzw. das Träumerisch-Phantastische, die Erinnerungen sind Berührungspunkte im Schaffen dieser Autoren.

Ähnlich Gertrud Leutenegger äußert sich Robert Walser in dem genannten Roman durch die Gestalten von Simon und Hedwig über das Zurückgreifen des Gegebenen: "Sie sprachen und dachten viel in Erinnerungen ... Die Vergangenheit selber machte ihnen wiederum die Gegenwart deutlicher und empfindlicher, und diese empfundene Gegenwart war, wie von einem Spiegel verdoppelt und verdreifacht, inhaltsreicher und lebhafter und zeigte auch gerader und sichtbarer den Weg in die Zukunft..." (Walser, R., 1975, S. 163). Andererseits möchten sowohl die Ich-Erzählerin in "Vorabend" als auch der träumerische und nachdenkende Simon keine definitiven Rückzüge in die Innerlichkeit machen: Er will "nie den Boden des Natürlichen aufgeben" (Walser, R., 1975, S. 143); die Ich-Erzählerin vergegenwärtigt das Vergangene, um den Blick für die Gegenwart wach zu halten, damit sie für ihre "jetzige Wirklichkeit", ebenso wie Simon bis zum Umsinken mit dem Leben kämpfen könnte (Walser, R., 1975, S. 20). Beide lehnen sich gegen den Karrierismus auf, führen ein spontanes und anarchisches Leben, was auch im ständigen Berufswechsel zum Ausdruck kommt. Ähnlich Simon, der "nach Klarlegung seines eigenen Zustands, in Beziehung zur Welt" (Walser, R., 1975, S. 72) sucht, wünscht die Ich-Erzählerin sich darüber Klarheit zu verschaffen. Dennoch gehen ihre Meinungen in der praktischen Handlung auseinander: Simon findet es "unmöglich hübsch" (Walser, R., 1975, S. 43), beiseite zu bleiben und gespannt zu warten, bis ihm jemand die Tür des Lebens aufmacht; die Ich-Erzählerin dagegen sucht nach der weiteren Existenzmöglichkeit auch außerhalb der Denktätigkeit.

Mit Sicherheit kann man behaupten, daß Walsers Roman die Autorin nicht nur beeindruckt, sondern ihr auch Illustrationsmaterial für die Gedankengänge gegeben hat. In "Vorabend" nimmt Gertrud Leutenegger direkt Bezug auf ein Moment von "Geschwister Tanner": Simon Tanner, der unterwegs zu seiner Schwester Hedwig ist, findet den jungen Poeten Sebastian erfroren in einer Schneewehe im Walde. Die Erzählerin, die Selbstmorde als überlebt, als Modeerscheinungen empfindet und die Selbstmörder als diejenigen, die nicht wissen, was das richtige Leben heißt, veranschaulicht ihre Reflexionen mit die-

sem Bild: "Leicht, so traurig leicht liest es sich, wenn einer, war es nicht Simon Tanner, einen anderen sah wie er hinging und in einer gelben Sommerjacke in den Winter lief und durch den Schnee und durch die Wälder und sich einfach hinlegte und sich unter dem Rauhreif in den Tod schloß." (Leutenegger, G., 1975, S. 129f).

Außer den angeführten Gemeinsamkeiten, die sich jedoch nicht völlig decken-erklärbar auch durch die Subjektivität der Künstler -- kann man Ähnlichkeiten in den sprachlichen Ausdrücken und Bildern feststellen, wie z.B. der ~~saße~~ Schrecken, die Ameisen (beim Vergleichen mit den Menschen), drei Seen, Wolke (in Verbindung mit "weiß"), Ferne, Hoffnung, Himmel (in Verbindung mit "blau"), keine Zukunft, Angst, Gedanken denken u.a. Keineswegs darf man unberücksichtigt lassen, daß dabei die Möglichkeit eines Zusammenfalls oder einer charakteristischen Sprachverwendung in dieser Erzählhaltung besteht.

Es gibt keinen Beweis dafür, inwiefern Robert Musils (1880-1942) Werk auf die literarische und geistige Entwicklung von Gertrud Leutenegger gewirkt hat. Vor allem wären Musils sozialpsychologische Analyse, die reflektierende Erzählweise und die subjektivistische Erzählhaltung hervorzuheben. Einerseits stehen sowohl in Leuteneggers als auch in Musils Werken, die autobiographische Züge tragen, das Ich und das Innere der Gestalten im Mittelpunkt, andererseits üben diese nicht dieselbe Funktion aus. Musil untersucht durch das Innere und das Ich seiner Figuren deren Selbstentfremdung und Einsamkeit in der bürgerlichen Welt (Vgl. Lexikon der deutschsprachigen Schriftsteller ..., 1974, S. 121). Bei Leutenegger erscheint das Ich nicht in Gestalt anderer Personen, sondern der Ich-Erzählerin. Solcherweise hebt sie den Bezug auf das Persönliche mehr hervor, obwohl sie es nicht beabsichtigt, und verdeutlicht ihre subjektive Haltung. Jedoch zeigt letztes Endes auch sie die Selbstentfremdung der Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft, indem sie in den anderen Personen ihr eigenes Selbst sucht und zugleich deren und ihre eigene Verstörung deutlich macht. Diese Suche führt unwillkürlich das Vergleichen herbei, welches Verfahren ebenso von Musil angewandt wird. Er sucht mit dem Willen zu Rationalität und Exaktheit nach den Gesetzmäßigkeiten menschlichen Verhaltens. Das führt ihn über das epische Geschehen hinaus zu einem Experimentierfeld, "um zu

erproben, ob und wie Gesetzmäßigkeiten und individuelles Verhalten übereinstimmen. Nur wenn "äußere" und "innere" Triebkräfte zusammenfielen, ergäbe sich für den Autor und seinen Helden ein Lebenssinn." (Vgl. Geschichte der deutschen Literatur, 1974, S. 148). So sucht Musil in "Die Verwirrungen des Zöglings Törleß" durch Törleß nach einem Vergleich, "zwischen sich und dem, was wortlos vor seinem Geiste stand" (Musil, R., 1911, S. 140) und sieht "die Dinge in zweierlei Gestalt" (Musil, R., 1911, S. 310). Dabei verfährt er auch so, daß er analysiert, philosophiert, theoretisiert und reflektiert. Ebenso war bei Leutenegger festzustellen, daß sie sich sehr viel der Reflexionen bedient, die neben anderen Faktoren das Fehlen einer Fabel und eines äußerlichen Themas in ihren Romanen bewirken - in der Hinsicht geht sie noch mehr über das epische Geschehen hinaus als Musil. Das Auseinanderfallen von Handlung und Reflexion, das am deutlichsten in Musils "Der Mann ohne Eigenschaften" hervortritt, ist teilweise auch in Leuteneggers Büchern zu erkennen.

Musils kritischer Blick auf epochale Vorgänge und auf die geistige Welt des Wiener Bürgertums lassen die Erzählerin bestimmt nicht gleichgültig, denn sie will gegen die "bürgerlichen Zwangsvorstellungen" kämpfen und sie macht sich Sorgen um die Entwicklung ihres Landes und der Welt. Doch gelangt weder der österreichische Romancier noch die Schweizer Erzählerin zu einer folgerichtigen Lösung: Musil geht über die Kritik der bürgerlichen Welt hinaus; Leutenegger bleibt im Unkonkreten - beide können keine Perspektive und Alternative zeigen. Jedoch bleiben sowohl in ihrem als auch in seinem ("die Wahrheiten finden, ohne das Leben, ... aus den Händen zu verlieren ...") (Musil, R., 1911, S. 213) literarischen Schaffen humanistische und kritisch-realistische Züge nicht unübersehbar.

# L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

Leutenegger, G. Vorabend. Roman. - Zürich: Suhrkamp Verlag  
Frankfurt am Main, 1975.

Loetscher, H. Noah. Roman einer Konjunktur - Berlin: Union  
Verlag, 1976.

Middel, E. Nachwort. - In: Loetscher, H., Noah. Roman ei-  
ner Konjunktur. - Berlin: Union Verlag, 1976.

Musil, R. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. München  
und Leipzig: Verlag bei Georg Müller, 1911.

Rüedi, P. Fluchtpunkte. Die Schweizer Autorin Gertrud Leut-  
enegger und ihr Erstling "Vorabend". - In: Die  
Weltwoche, Nr. 17, 30. 4. 1975.

Walser, R. Geschwister Tanner. Roman. - Frankfurt am Main:  
Suhrkamp Verlag, 1975.

Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung Dr. Martin Luth-  
ers. - Altenburg: Evangelische Haupt-Bibelgesell-  
schaft, 1973.

Geschichte der deutschen Literatur. Von Ausgang des 19.  
Jahrhundert bis 1917, Bd. 9. - Berlin: Volk und  
Wissen Volkseigener Verlag, 1974.

Lexikon der deutschsprachigen Schriftsteller von den Anfän-  
gen bis zur Gegenwart, Bd. 2. - Leipzig: VEB  
Bibliographisches Institut, 1974.

## СВЯЗИ ГЕРТРУДЫ ЛЕУТЕНЕТТЕР С ЛИТЕРАТУРНЫМИ ТРАДИЦИЯМИ

Э. Вахтрик

### Р е з ю м е

В данной статье рассматривается литературная позиция Гертруды Леутенеттер в более широком масштабе, т.е. кроме обсуждения творчества писательницы поясняются соотношения ее романов с литературными традициями.

В первой части оравнивается употребление библейской символики в романах Леутенеттер с романами Гюго Леутчера "Носах" и делается вывод, что дифференцированные постановки и изображение проблем могут по-разному влиять на выбор мотивов и образов. Также предлагается гипотеза о влиянии "Носах" Леутчера на выбор заглавия "Ниниве", другой книги Леутенеттер.

Влияние Роберта Вальзера на писательницу выясняется прежде всего в так называемой "Innerlichkeit", форме, способе повествования и языке.

А предполагаемое влияние Роберта Мусила проявляется в его рефлектирующем повествовании, социально-психологическом анализе и субъективном способе рассказа.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ СТЕНДАЛЯ И ПУШКИНА (К ПРОБЛЕМЕ ЯЗЫКА И СТИЛЯ)<sup>х</sup>

Дарисса В о л ь п е р т

Тартуский государственный университет

Эстетические взгляды Стендаля и Пушкина формируются в процессе разработки обоими писателями теории "истинного романтизма". К середине двадцатых годов XIX в. все, что сближает Стендаля и Пушкина с романтиками, осознается ими как позитивная часть новой эстетической программы, а то, что разделяет, отражается в ней, в основном, в форме отрицания, как система отказов, своеобразная "минус-программа" (Вольперт Д.И., 1982, с. 147-156). Как художников с романтиками их сближает пристрастие к сильным характерам и ярким страстям, как теоретиков - общность концепции "национального", "народного", "исторического", интерес к иронии как важнейшей эстетической категории. Что же касается языка и стиля, то это как раз та область, в которой наиболее заметно их принципиальное расхождение с романтиками.

Теория стиля Стендаля и Пушкина определяется не только языковой позицией писателей. Она является отражением их общего философского миропонимания. Воспитанные на идеях французского просвещения, рационализма и сенсуализма оба писателя стремятся к объективному изображению жизни и язык искусства становится, в их понимании, важнейшим залогом правдивости художественной картины мира. Живое интересуясь достижениями современной науки (философии, истории, естествознания), дающей пример объективного изучения природы и человека, они высоко оценивают точный и строгий язык научного исследования (Алексеев М.П., 1972, с. 5-160; Забабурова Н. В., 1982, с. 8-27).

Идейная основа расхождения обоих писателей с романтиками в вопросе языка и стиля художественного произведения - решительное неприятие Стендалем и Пушкиным их субъ-

<sup>х</sup> Эта статья является продолжением предпринятых нами ранее исследований мало изученной проблемы типологической близости Стендаля и Пушкина.

эктивистского монизма. С точки зрения обоих писателей, субъективный взгляд на мир не способен правдиво и многогранно отобразить действительность, поскольку все многообразие мира ограничено единством воспринимающего "я". Показательно отношение обоих писателей к Байрону: восхищение английским романтиком уступает место в середине двадцатых годов принципиальной переоценке обоими писателями его творчества (см.: Вольперт Л.И., 1982, с. 149-150).

Теория стиля Стендаля и Пушкина складывается в борьбе с языковой позицией других литературных направлений, однако критический подход вовсе не исключал творческого усвоения обоими писателями лучших достижений в области стиля предшествующей и современной им литературной традиции. Не принимая "высокий стиль" классицизма, Стендаль и Пушкин весьма положительно оценивают прозрачную и строгую прозу французских моралистов (Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер). Как это не парадоксально, их литературные пристрастия принадлежат французскому семнадцатому, а не восемнадцатому столетию. "Величавый" Корнель, "нежный" Расин, "исполины-Мольер" на протяжении всей жизни остаются для них непревзойденными образцами.<sup>х</sup>

Французский восемнадцатый век важен для них прежде всего идейными исканиями, что же касается его эстетических достижений, то оба писателя оценивают их весьма сдержанно. Они почти не упоминают о Монтескье и Дидро как художниках, критически оценивают Вольтера-трагика, не принимают экзальтированной манеры Руссо.<sup>хх</sup> Их восхищение вызывает лишь язык прозы Вольтера и Бомарше.

Художественная правда – главный этический и эстетический принцип обоих писателей – это прежде всего отказ от ложной условности существующих литературных стилей. Сказать правдиво означало для них сказать просто и ясно. Эти требования рационалистической поэтики становятся для обоих писателей в момент борьбы со слогом романтиков важнейшим залогом истины. "Простота – первое из моих божеств", – утверждает Стендаль (Stendhal, 1955, с. 285). Пушкин в заметке "О прозе" (1822) призывает писателей "изъясняться просто" (XI, 18).<sup>ххх</sup>

<sup>х</sup> Даже о стиле Корнелия-комедиографа Стендаль отзывается с восхищением: "Я по-прежнему считаю стиль "Джеца" образцом комического стиля" (Стендаль, 1949, с. 581).

<sup>хх</sup> Стиль Руссо Стендаль называл "le style coutourné" ("худульный стиль").

<sup>ххх</sup> Здесь и далее все ссылки на произведения Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16-ти т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959.

Речь идет не об "упрощенности", а о сложной и обогащенной "простоте" новой поэтики (Лотман Ю.М., 1975, с. 42-58). "Простоте" и "ясности" оба писателя противопоставляют "расплывчатость", которая ассоциируется ими с ложью. Показательно, что в велеречивости романтиков Стендаль видел отражение "самого модного порока девятнадцатого века - лицемерия" (Stendhal, 1876, с. 3). Он говорил: "Все расплывчатое - "фальшиво" (Stendhal, 1936, т. I, с. 330). Стендаль нередко оппозиции "правда - ложь", "ясный - расплывчатый" использует для политических аллюзий. В книге "История живописи в Италии", которая пестрит крамольными и вольнодумными намеками, он мимоходом отмечает "любовь государей к расплывчатому стилю". "Темный и вычурный стиль облюбовали те, кто защищает дурное дело, а люди, служащие правому делу, стараются выражать мысли как можно яснее", - писал он позднее, в 1825 г. редактору "Globe" (Stendhal, 1908, т. II, с. 425). Пушкин, мастер политического подтекста, также умеет связать характеристику стиля с политическими ассоциациями. Определяя манеру одного своего короткого письма Е.М. Хитрову, он вспоминает о стиле якобинцев: "Простите мой лаконизм и якобинский слог" (XIV, 32).<sup>х</sup>

Однако для них важнее не политический, а литературный аспект оппозиции "ясный - темный": требование "простоты" и "ясности" языка означало решительное неприятие стилевых норм эпохи.

Борясь за "правдивый" стиль, Стендаль и Пушкин выступают против искусственной "красивости" слога: риторических перифраз, беспредметных метафор, формальных словесных ухищрений. "Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? - спрашивал Пушкин. - Эти люди никогда не скажут дружба - не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. ..." (XI, 18).

Оба писателя критикуют искусственность как "высокого стиля" классицистов, так и "нового стиля" сентименталистов, но главным объектом их критики становится стиль романтиков. "Звонкие фразы", "пустая риторика", "вымученный пафос", "мелочная аффектация", "надутые общие слова" - подобные уничи-

---

<sup>х</sup> Есть основания полагать, что Пушкин был знаком с речами Сен-Жюста (Лотман Ю.М., 1960, с. 312-313) и революционными бюллетенями якобинцев.



кительные определения не сходят со страниц работ Стендаля по эстетике. Особенно достается от него Шатобриану, чей "веле-речивый" стиль, предназначенный, по словам Стендаля, "скрывать скудость мысли", становится мишенью его постоянных насмешек.

Простота и ясность прозы органически связаны, по мнению обоих писателей, с ее насыщенностью мыслью: проза "требует мыслей, мыслей и мыслей - без нее блестящие выражения ни к чему не служат" (XI, 18). Писатель обязан искать "единственное" слово, наиболее точно выражающее мысль: "точное, единственное, необходимое, неизбежное слово" (Стендаль, 1978, т. 7, с. 271). Таково же и требование Пушкина: "Точность и краткость - вот первые достоинства прозы" (XI, 18).

Принцип экономии художественного материала, выдвигаемый Стендалем и Пушкиным, распространяется ими не только на лексический отбор, но и на синтаксис. Закругленные плавные периоды прозы романтиков (особенно Шатобриана) вызывают раздражение Стендаля. Свой стиль он назовет "рубленным стилем" (*le style haché*) и будет гордиться отсутствием в нем аффектации и "красивостей": "... ни одной пышной фразы, никогда стиль не воспламенял бумагу ... ни разу не были употреблены такие слова, как ужасный, величественный, куткий..." (Stendhal, 1876, с. 3).

Требование правды связывается обоими писателями с понятиями "народности" и "общедоступности" языка. Подобно Курье, объявившему в "Памфлете о памфлетах" (1825) - "истина - простонародна" (Курье Поль-Луи, 1957, с. 295), Стендаль и Пушкин с понятием "правдивости" стиля связывают его близость к народному языку. Уже в своей первой работе, посвященной проблеме стиля "Об опасностях, грозящих итальянскому языку", Стендаль, выступая против требования итальянских "пуританов" очистить словарь от "грубых" слов, настаивал на необходимости связи литературного языка с живой народной речью. "Главнейшее оружие народного гения - его язык, - писал он. - Какая польза ему от того, что он умен? А многим ли отличается от немоего человек, который говорит на языке, понятном ему одному?" (Цит. по: Фрид Я., 1967, с. 78). Позднее в трактате "Расин и Шекспир" Стендаль будет критиковать Расина за то, что тот, угождая аристократическому зрителю, искусственно "очистил" язык своих трагедий от всего "простонародного".

Пушкин также подчеркивает важность живой связи литературного языка с народной речью, благотворное воздействие их

взаимного влияния. Любопытно, что и он, подобно Стендалю, ссылается на пример итальянцев: "Разговорный язык простого народа ... достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирам. Они говорят удивительно чистым и правильным языком" (XI, 149).

С этой точки зрения для художественной практики Стендала и Пушкина большое значение приобретает усвоение традиций писателей, внесших в язык своих произведений простонародное начало. Для Стендала это прежде всего - Мольер и Лафонтен, для Пушкина - Фонвизин и Крылов. Важно и то, что они сами хорошо знают простонародную речь и смело за ее счет будут обогащать языковую структуру своих произведений.

Свою "формулу" стиля Стендаль дал в трактате "Расин и Шекспир": только ту пьесу можно назвать "истинно романтической трагедией", "язык которой прост, жив, блещет естественностью, лишен тирад" (Стендаль, 1978, с. 270). Пушкин, создавая в это же время "Бориса Годунова", которого он также, независимо от Стендала, назвал "истинно романтической" трагедией, как нельзя лучше воплотил эти требования.

Однако близость в теории не всегда означает сходство в художественной практике. В отличие от Пушкина, который ценит в стиле гармонию ("благородная простота" (XI, 73), "сообразность" (XI, 52), "сообразность" (XI, 52), Стендаль к ней не стремится. Он вовсе не занят отделкой стиля, сознательно допускает повторы, шероховатости, это принципиальная позиция "стилевого эгоизма", которая заслужила ему репутацию небрежного "манкирующего" стилиста (Эпштейн М., 1977, с. 113-117).<sup>х</sup> Однако существенно не это различие, а главное сходство: оба писателя первые в европейской и русской литературах создают теорию реалистического стиля и дают образец ее блистательного художественного воплощения.

"Истинный романтизм" - направление переходного этапа на пути к овладению реалистическим методом. В его поэтике еще много общего с романтизмом. Однако в области языка и стиля разрыв с романтиками наиболее заметен, носит, принципиальный и последовательный характер, именно здесь реа-

---

<sup>х</sup> Сходство стилиевой манеры Стендала и Пушкина заметно лишь в их автобиографической прозе (переписка, дневники, путевые очерки), которой в высшей степени свойственно качество, определяемое Пушкиным как "прелесть свободного, небрежного рассказа".

лизм ранее всего закрепляет свои позиции.

Сопоставление со Стендалем помогает глубже осмыслить литературный процесс в России. Пушкинская реформа языка открывает новый этап в развитии русского литературного стиля. Если ранее все литературные направления (классицизм, сентиментализм, романтизм) в России шли вслед за более развитой европейской стилиевой традицией, ориентируясь на нее и стремясь ее догнать, то с Пушкина начинается этап, когда в области стиля русский реализм становится яровень с лучшими европейскими образцами.

## Л и т е р а т у р а

Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980, с. 197-211.

Вольперт Л.И. К проблеме творческого поведения писателя (Пушкин и Стендаль): Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 114-130.

Вольперт Л.И. Понятие "истинного романтизма" у Пушкина и Стендаля: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 147-156.

Вольперт Л.И. Поэтика "истинного романтизма" в автобиографической прозе Пушкина и Стендаля (тема войны и природы в "Путешествии в Арзрум" Пушкина и "Дневнике" Стендаля). - В сб.: Филологические науки в Тартуском университете: Тезисы конференции, 15 дек. 1982 г. Тарту, 1982, с. 150-153.

Вольперт Л.И. Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина ("Арманс" и "Арап Петра Великого"). - В кн.: Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур. Тарту, 1983, с. 32-42. (Учен. зап./Тартуский гос. ун-т, вып. 646).

Вольперт Л.И. "Шекспиризм" Пушкина и Стендаля: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 45-57.

Курье Поль-Луи. Памфлеты. М., 1957.

Лотман Ю.М. Историко-литературные заметки. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1960, с. 312-313.

Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975, с. 44-56.

Стендаль. Собрание сочинений. М.-Л., 1949, т. 15.

Стендаль. Собрание сочинений : В 12-ти т. М., 1978, т. 7.

Фрид Я. Стендаль. М., 1967.

Аппельман М. О стилистических началах реализма. Поэтика Стендаля и Бальзака. - Вопросы литературы, 1977, № 8, с. 106-135.

Stendhal. Correspondance. T. 1. Paris, 1906.

Stendhal. La vie de Napoléon. Paris, 1876.

Stendhal. Mélanges intimes et marginalia, tt. 1-2, "Le Divan", Paris, 1956.

En marge des manuscrits de Stendhal. Compléments et fragments inédits (1803-1820). Paris, 1955.

## LA CONCEPTION ESTHÉTIQUE DU STENDHAL ET POUSCHKINE (LE PROBLÈME DU LANGAGE ET DU STYLE)

L. Volpert

### R é s u m é

Les fondateurs du réalisme français et russe Stendhal et Pouschkine ont maints traits communs comme théoriciens du style. D'après leurs principes du "vrai romantisme" ils opposent dans le domaine du style à la poétique des romantiques de telles facultés que simplicité, clarté, laconisme, les affinités fécondes avec le langage du peuple.

Come écrivains ils se diffèrent sous le rapport du style - Pouschkine préconise l'harmonie, Stendhal la légèreté, mais ce qui est l'essentiel c'est leur affinité. Ils sont les premiers écrivains en Europe et en Russie qui ont la théorie du style réaliste et donnent le brillant exemple de son incarnation dans le pratique d'art.

## КЛЮЧЕВЫЕ СИМВОЛЫ ПОЗДНЕЙ ПОЭЗИИ ХЕЙТСА

Изоolda-Габриеле Гейн и у ш е н е  
Литовский государственный университет

Символизм поздней поэзии Хейтса становится намного яснее, если учесть его книгу "Видение" - "A Vision". Главным стремлением в жизни и в творчестве данного этапа было его желание достичь "единства бытия" - "unity of being"; стремление к единству, духовному, образному, тематическому, что характеризует литературу начала века вообще. Образная система служит этой цели. Каждый символ, особенно ключевой, должен способствовать осмыслению поэмы или даже нескольких поэм, в которых он встречается.

Например, названия двух сборников "The Tower" (1928 г.) и "The Winding Stair" (1933 г.) означают два самых ярких символа его поздней поэзии. Интересно, что эти символы связаны с биографией Хейтса, взяты от названия его собственной башни Thoor Ballylee, которую он купил в 1916 г. Эти символы объединяют оба сборника. Башня символизирует поэтическое уединение от кипучей жизни, лестница обозначает крутой подъем поэта к этой стабильности.

Уже в ранних сборниках сочинений "The Wild Swans at Coole" (1919 г.) две поэмы упоминают башню Thoor Ballylee. Главной темой Хейтса является тайна человеческой души, а образы реальности приводятся лишь для того, чтобы выразить или намекнуть на оттенки духовного состояния героя. В поэме "Ego Dominus Tuus" традиционные образы ручейка, горящей лампы у открытой книги, образ поэта, бродящего в лунном свете около старой одинокой башни, открытой всем ветрам, не являются традиционными романтическими образами, а в равной степени намекают на душевные влечения и настроения поэта, творящего свой поэтический мир и занятого магией, о чем может свидетельствовать даже присутствие его символического героя, являющегося отражением внутреннего мира поэта - Michael Robertes:  
you ... still trace  
Enthralled by the unconquerable delusion  
Magical shapes (1, с. 367).

Внутреннее состояние поэта слито с окружающими его образами, конкретные реалии смешаны с абстрактными размышлениями собеседников.

В поэме "The Phases of the Moon" Мейтс проводит параллели между своей башней и башней Платониста в поэме Мильтона "Il Penseroso", с принцем Athanasie у Шелли и с башней в картине С. Палмера. Благодаря этим литературным ассоциациям сам символ башни, наполнившись новыми аллюзиями, приобретает более широкое толкование. Наконец, башня олицетворяет сам поэтический труд и забвение - "an image of mysterious wisdom won by toil" (I, c. 373).

В последней строфе образ башни связан с чем-то угрожающим: с образом ночи, темноты, летучих мышей - все эти картины в какой-то мере должны наметнуть на духовное состояние поэта, мучащегося над созданием своих символов, на атмосферу загадочного и таинственного.

В собрании сочинений "The Tower" (1928 г.) и "The Winding Stair" (1933 г.) самые главные поэмы объединяются символами башни и лестницы - поэмы "The Tower" (1928 г.), "Meditations in Time of Civil War" II и III части (1928 г.), "A Dialogue of Self and Soul" (1933 г.), "Blood and the Moon" (1933 г.).

В поэме "A Dialogue of Self and Soul" в сборнике сочинений "The Winding Stair and Other Poems" (1933 г.) башня уже довольно разрушена - "the broken crumbling battlement". Поэт мысленно поднимается по лестнице, как-будто растворяется в воздухе, наполненном звездами и освещенном светом отдаленной звезды.

Set all your mind upon the steep ascent,

Upon the broken, crumbling battlement,

Upon the breathless starlit air,

Upon the star that marks the hidden pole" (I, c. 477).

Поэма посвящена вечной проблеме жизни и смерти, а также этому никогда не решенному Мейтсом антагонизму между воображением и интеллектом. Сабля из Японии ("Sato's ancient blade") символизирует войну и любовь ("emblematical of love and war"), но ни воображение, ни интеллект не сумеют освободить нас от "преступления рождения и смерти", - "deliver from the crime of death and birth".

Башня олицетворяет ночь, так же как и духовный труд поэта - ночью воображение и мысли становятся яснее. Первая часть

Поэма кончается восторженными строками во славу полноте внутреннего мира.

"such fullness in that quarter overflows  
And falls into the basin of the mind" (1, с. 478).

Концовка второй части иная. Здесь звучат жизнеутверждающие оптимистические нотки, прославляющие радость бытия.

We must laugh and we must sing,  
We are blest by everything,  
Everything we look upon is blest (1, с. 479).

Антагонизм между жизнью и духовными стремлениями поэта (на что указывает уже само название поэмы "A Dialogue of Self and Soul") решается в гармонии, в идее единства. Поэт согласен примириться со всеми трудностями жизни (интеллект ведет к небу - "ascends to Heaven"), так как она-то и питает его поэтическое воображение, помогает рождению метафор для творчества.

Образ башни не одинаков, как не одинаковы его наполнения и значения. Меняется облик башни, меняется смысл поэтического символа. От личного, конкретного поэт переходит к абстрактным философским категориям, от собственно пережитого опыта - к прошлому и настоящему Ирландии. Так, символ и миф материализуются, сливаясь в одном многозначном поэтическом символическом образе башни.

В поэме "Blood and the Moon" Хейтс называет свою башню символом, эмблемой (понятия символа и эмблемы часто соотносятся у Хейтса) своего поэтического труда, который считается вечным в противоположность уходящему времени.

In mockery I have set  
A powerful emblem up,  
And sing it rhyme upon rhyme  
In mockery of a time  
Half dead at the top (1, с. 480).

Поэма воспеваает прошлое (мифологическое прошлое мира, а также прошлое Ирландии 18 в.), а башня является художественным символом этого прошлого.

Хейтс связывает по аналогии символ башни с башнями Александрии, с образами кружащихся небес в Вавилоне, с движением солнца и луны, а также с башнями Шелли, которые тот называет венценосными силами мысли - "thought's crowned powers he called them once".

Прошлое Ирландии ассоциируется у Хейтса с именами Голдсмита, Беркли, Берка, Свифта, которые тоже поднимались в

эту башню. Увеличивая значимость духовного наследия прошлого Ирландии, тем самым они подчеркивают пропасть между современным духовным состоянием общества и не столь уж далеким героическим прошлым. В силу новой современности поэт уже не верит и скептически относится к самой мысли о возможности ее возрождения.

Кровь, пролитая в Ирландии, по мысли поэта, оскверняет эту лестницу былой славы ("odour of blood on the ancestral stair"). Образы насекомых ("tortoise-shell butterflies, peacock butterflies, a couple of night-moths"), столь традиционные в романтической поэтике, подчеркивают тревожность времени и отсутствие стабильности.

Лишь луна свободна от преступлений, и людям, совесть которых не грязнит кровь, остается лишь стремиться к луне — к чему-то небесному, возвышенному, очень уж отдаленному и недостижимому, символу духовной чистоты.

We that have shed none must gather there

And clamour in drunken frenzy for the moon (1, с. 482)

Последняя строка перекликается с английским фразеологизмом "to cry for the Moon", что означает желать чего-то недоступного, недостижимого.

Символы луны (и солнца) перекликаются с символом башни — башня Вавилона обозначала путь солнца и луны.

... and Babylon's

An image of the moving heavens, a log-book

of the sun's journey and the moon's (1, с. 480).

Она чиста от преступлений. В этой поэме башне свойственен двойной символизм. С одной стороны, поэт, вспоминая прошлое, восклицает "this tower is my symbol"; в настоящее же ему время убийцы стояли на лестнице этой башни и проливали кровь. Вот потому поэт с горькой иронией спрашивает:

Is every modern nation like the tower

Half dead at the top? (1, с. 482)

Лишь луна не может быть запятнана; достоинством живущих остается сила и кровь.

For wisdom is the property of the dead,

A something incompatible with life, and power

Like everything that has the stain of blood

A property of the living, but no stain

Can come upon the visage of the moon,

When it had looked in glory from a cloud (1, с. 482).

Символизм луны в поэзии Хейтса обладает очень широким



диапазоном; мы можем вспомнить, что в своем "Видении" Мейтс распределил участь исторических персоналий, близких ему друзей, всего человечества по двадцати восьми лунным фазам (то же самое мы читаем в поэме "The Phases of the Moon" (1919 г.). Уже в 1903 г. в статье "The Symbolism of Poetry" Мейтс раскрывает свое глубоко-мифологическое понятие лунного символизма и, следуя древней кельтской традиции, обожествляет прежде всего Луну.

"If I look at the moon herself and remember any of her ancient names and meanings, I move among divine people and things that have shaken off our mortality, the tower of ivory, the queen of waters, the shining stag among enchanted woods, the white hare sitting upon the hilltop, the fool of Faery with its shining cup full of dreams, and it may be, "make a friend of one of those images of wonder" and "meet the Lord of the air" (2, с. 461 - 462).

Вот потому в этой поэме поэт стремится к луне так же, как и к древнему мифологическому символу. Луна наделена особым смыслом, она является источником поэтического видения ("her ancient names and meanings"), благодаря которому поэт может даже "сбросить свою смертность" ("shake off our mortality"). Луна является своеобразной эмблемой искусства - всегда чистая, незагрязненная ("the purity of the unclouded moon"; "seven centuries have passed and it is pure"; "the blood of innocence has left no stain").

Именно к этому стремится поэт, желая отойти от кровавых злодейств насилия окружающей его действительности.

Еще сложнее наполнения символа башни в поэме "The Tower". Разум постоянно возвращает поэта на землю из мира поэтического воображения и мечты.

Развивая тему разума и воображения, затронутую в предыдущей поэме "Blood and the Moon", Мейтс решает ее здесь несколько иначе.

Поэма начинается рассуждением поэта об антагонизме между воображением и разумом. Как традиционно полагается, стареющий поэт должен был бы удовлетворяться разумом, философскими размышлениями ("Chose Plato and Plotinus for a friend" (1, с. 409), предаваться абстракциям ("deal in abstract things"). Но Мейтс не может согласиться с этим положением. Его воображение расширяет границы видимого, когда касается прошлого, легендарных времен. Возникают ирландские легенды и сказания, которые в поэме символизируют начало всех начал - жизнь, смерть, любовь.

Башня возвышается над всеми этими рассказами, воспоминаниями, мечтами поэта, становится местом обитания поэтической души, началом творческого акта. Зубчатая стена этой башни символизирует уединение поэта, способного связать прошлое с настоящим, сблизить их. Образы фундамента дома ("foundation of a house"), дерева, растущего из земли ("tree like a sooty finger starts from the earth") (I, с. 410), наделены мифологическими ассоциациями и подтверждают идею о постоянстве и всеобщности тем, образов и символов поэзии Хейтса (Homer, Helen, Nanctahan, Great Memory, etc.).

В третьей части поэмы Хейтс предается воспоминаниям о героическом прошлом Ирландии (имена Берка и Гратана становятся национальными символами), говорит о бессмертии искусства. Поэт окончательно отвергает холодный рассудительный путь разума.

"I mock Plotinus' thought

And cry in Plato's teeth"

(I, с. 415).

Воображение и мечта человека способны сотворить все: создать дуну и солнце, рай на земле

Being dead, we rise,

Dream and so create

Translunar paradise

(I, с. 415).

Воспоминания являются неотъемлемой частью этой мечты. Смерть может показаться лишь отдаленной тучей на угасающем горизонте или сонным криком птицы, покоящейся в глубокой тени. Духовная жизнь, мечты и стремления своей универсальностью преодолевают временное явление смерти.

Во второй части поэмы "Meditations in Time of Civil War" (1928 г.) символ лестницы означает уединение поэта; лестница связана со свечой и исписанным листом бумаги; в подобной обители должен был трудиться Милтон, создавая поразительные по экспрессии и пластике образы, подсказываемые воображением:

II. Penzance's Platonist toiled on

In some like chamber

(I, с. 419).

Башня символизирует старину: "an ancient bridge and a more ancient tower", образы природы символизируют отдаленность и беспокойство поэта

"old ragged elms, old thorns innumerable" (I, с. 419).

Поэтические образы, по мысли Хейтса, также могут рождаться на бесплодной земле. Речь идет о силе поэтического воображения, которому поэт отдает предпочтение перед разумом. Кра-

сота розы является лишь поэтической; ее реальность не очень интересует поэта.

"An acre of stony ground

where the symbolic rose can break in flower" (1, с. 419).

Башня является обителью поэта, отсюда он следит за всем происходящим; она является также символическим обозначением разума в плену земных забот. Разум постоянно возвращает поэта на землю, из мира поэтического воображения и мечты. Картины реальных мучений не оставляют Иейтса в покое; в своей башне он страдает от боли и, стоя на лестнице, размышляет о том, что должен был бы заняться каким-то другим, более понятным всем делом, чем поэзия. Башня становится теперь "башней из слоновой кости", в которую удаляется поэт от горестей и тягостей мира.

I turn away and shut the door, and on the stair  
Wonder how many times I could have proved my worth  
In something that all others understand and share

(1, с. 427).

Проблема "маски" все еще мучает Иейтса; дилемма между поэтической и активной сущностью человека не дает ему покоя, но в этой поэме перед настоящим ужасом, совершающимся на его глазах, Иейтс предпочитает путь искусства, абстрагирующего-ся от земных радостей и реальных забот.

The abstract joy,  
The half-read wisdom of daemonic images  
Suffice the ageing man as once the growing boy

(1, с. 427).

Разбор двух главных символов в поэтической системе позднего Иейтса может отчасти объяснить эволюцию внутренней динамики поэта. Ни один поэт масштаба Иейтса не мог принадлежать лишь одной школе; большие поэты перерастают свои изначальные школы.

Иейтс творил в период заката символизма, и хотя в его поздней поэзии мы обнаруживаем влияние многих течений, сама символистская система, которая со временем усиливается, и вся сложная ткань символов, значения которых переплетаются и обогащаются, позволяет нам считать Иейтса поэтом-символистом в первую очередь.

## Л и т е р а т у р а

- Allt, P., Russell, K. A. (ed.) The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats. New York, 1971 (1).  
Yeats, W. B. Essays and Introductions. New York, 1962 (2).

### KEY SYMBOLS IN YEATS'S LATER POETRY

I. G. Geniushiene

#### S u m m a r y

A comprehension of Yeats's later poetry would not be complete without a consideration of his philosophical work "A Vision", which throws ample light on many of his later poems.

In his life and work Yeats aimed at attaining a "Unity of Being" which was the focal point of his symbolic poetry. His thematic concerns are best expressed in the titles of his late collections of poetry; "The Tower" (1928) and "The Winding Stair" (1933), the symbols being manifest in his earlier poems as well.

Many of Yeats's symbols repeat, passing from one stage onto the other, always expanding their range of connotations. No poem can be understood without regarding its associative links marked by the same symbols. The poet is constantly torn between the two extremes of the facts of life and the poetic flight of imagination.

Like every artist, Yeats believed that his best part belonged to his poetry rather than his life, however, the plight of Ireland could not leave him indifferent; Ireland's past and present unite in his staple symbols of "The Tower" and "The Winding Stair".

The backbone of Yeats's symbolic system permits many influences of the time (the '30s of the XX century), but the backbone is there.

## ЭЛЕГИЯ ШЕЛЛИ "АДОНАИС" И МОНОДИЯ МИЛЬТОНА "ЛИСИДАС"

Нина Дьяконова

Александр Чамеев

Ленинградский государственный университет

Английские поэты-романтики придавали чрезвычайно большое значение вопросу о литературной ориентации и преемственности. Демонстративно порывая с просветительским классицизмом, большинство из них объявляли себя поклонниками и продолжателями традиций народного творчества, с одной стороны, и поэзии Возрождения — с другой. Их кумирами становились в первую очередь те художники прошлого, чей гений не подчинялся диктату раз и навсегда установленных правил: Данте, Петрарка и Боккаччо, Чосер, Спенсер и Шекспир, из более поздних — Милтон и Чаттертон — вот главные боги на романтическом Олимпе.

Исследователи давно и с полным основанием отмечают огромное влияние Мильтона на всех без исключения поэтов английского романтизма (Haven H.D., 1922; *Milton studies*, 1978, vol. XI, p. 51-II4). Блейк, Вордсворт, Кольридж, Байрон, Шелли, Китс — все они восторженно перед ним преклонялись, посвящали ему стихи и даже поэмы, считали его образцом гражданского мужества, беззаветного служения родине и искусству. Впечатляли суровый героический облик Мильтона, его глубокий философский ум, масштабы созданного и поэтического мира, всеобъемлющий характер его поэтических обобщений.

Блейк развивал в своем творчестве бунтарские и религиозные мотивы поэзии Мильтона. Кольридж провозглашал его романтиком и наряду с Шекспиром противопоставлял писателям-классицистам. Вордсворт обращался к великому соотечественнику в одном из сонетов цикла, посвященного национальной свободе (*Milton! Thou shouldst be living at this hour*), огулчал себя его духовным наследником и творчески усваивал его художественные принципы. Китс подражал автору "Потерянного рая" в "Гиперионе", учился у него литературному мастерству и искусству быть поэтом-гражданином. Байрону был особенно близок иконоборческий дух поздних произведений Мильтона. Пре-

существенная связь образа байроновского Лорифера ("Камин") с милытоновским Сатаной вполне очевидна.

Почитателем Мильтона с самых ранних лет был и Перси Биши Шелли. На протяжении всего своего недолгого творческого пути он видел в Мильтоне родственного себе по духу поэта, не раз упоминал его имя в письмах и теоретических сочинениях, прославлял его прозой и стихами. Как и Байрон, Шелли прежде всего ценил в поэзии и публицистике Мильтона пронизывающий их тираноборческий пафос. Гром его лютни, пишет поэт во фрагменте "Дух Мильтона", должен потрясти "крывавые троны, несправедливые алтари, тюрьмы и крепости" (Shelley P.B., 1914, p. 627). В "Защите поэзии" Шелли называет Мильтона - наряду с Шекспиром и Данте - одним из тех поэтов-философов, "непризнанных законодателей мира", чьи творения всегда оказывали и будут оказывать могучее воздействие на нравственное состояние человечества (Shelley P.B., 1888, v. II, p. 30). Здесь же, в "Защите поэзии", автор предлагает новое, впоследствии очень влиятельное толкование "Потерянного рая" и, в частности, образа одного из протагонистов поэмы - мифического Сатаны (p. 25-26).

Как известно, в 1821 г. Шелли приступил к работе над исторической драмой "Карл Первый", в которой обратился к событиям английской революции 1640-х годов. В списке действующих лиц драмы упомянут Милтон. И хотя в пяти первых сценах, которые Шелли успел написать, он не появляется, нетрудно предположить, что в его лице автор намерен был запечатлеть образ поэта-гражданина и поэта-пророка, непреклонного борца против монархии, пламенного свободолюбца, наделенного Прометеевыми чертами. Остается лишь сожалеть, что трагическая гибель поэта в 1822 году помешала ему осуществить этот интереснейший замысел.

Шелли превосходно владел милытоновским наследием, был буквально пропитан им, и это легко объяснить - слишком много созвучного своим мыслям, чувствам, идеалам он находил в произведениях прославленного соотечественника. Здесь и политическая сторона - восхищение революционера XIX века революционером XVII века; здесь и преклонение перед высокой нравственной атмосферой и гражданским пафосом творений Мильтона; здесь, наконец, и признание достоинств Мильтона-художника, увлечение возвышенностью и универсальностью его поэтического мира.

Историки литературы прослеживают влияние Мильтона на

многие произведения Шелли, в частности и в особенности - на его лирическую драму "Прометей освобожденный" (Baker C., МЛН, 1940, vol. 55, No 3, p. 585-589<sup>+</sup>). Действительно, философичность содержания, насыщенность символикой, космические масштабы конфликта и сама атмосфера шеллиевской драмы, суровая и героическая, сближают "Прометея освобожденного" с эпическим полотном Мильтона. Связь Шелли с ним - не внешняя, не поверхностная, но сокровенная. Она свидетельствует о глубоком проникновении молодого поэта в суть философско-поэтических обобщений автора "Потерянного рая", о творческом усвоении учеником художественных открытий учителя.

В предлагаемой статье рассматривается только небольшая часть проблемы "Шелли - Мильтон" - воздействие мильтоновской элегии "Лисидас" (Lucidas, 1637) на одну из последних поэм Шелли "Адонаис" (Adonais, 1821). Разумеется, влияние Мильтона было не единственным. Оба поэта испытали и некоторые общие воздействия: авторы пасторальных элегий, писавшие на дорийском диалекте древнегреческого языка (Феокрит - "Идиллии", Бион - "Плач по Адонису", Мосх - "Плач по Биону"), Вергилий с его "Буколиками", Петрарка - автор "Триумфов", Спенсер создатель "Астрофея" и "Календаря пастуха" - все они могли повлиять на Шелли и прямо, и опосредованно, через Мильтона. Однако, думается, именно "Лисидас" стал отправной точкой творческих поисков автора "Адонаиса", именно он дал общее направление этим поискам и предопределил в какой-то мере прочие влияния.

"Лисидас" был посвящен, как известно, памяти Эдварда Кинга, соученика Мильтона по Кембриджу, одаренного, как и он, блестящими способностями, как и он, сочинявшего стихи и готовившего себя к карьере священника. Летом 1637 г. Кинг утонул при кораблекрушении недалеко от берегов Англии. Друзья по университету почтили его память сборником стихов, включившим около 20 произведений на латинском, греческом и английском языках ("Obsequies on the death of Mr. Edw. King", 1638). Среди них была опубликована и монодия Мильтона, подписанная инициалами J.M.<sup>++</sup> Имя героя элегии - Лисидас (Ли-

---

<sup>+</sup> Приводя убедительные сопоставления текстов обоих поэтов, К. Вейкер не без оснований утверждает, что автор книги "Влияние Мильтона на английскую поэзию" Г. Хейвен недооценивал воздействия Мильтона на Шелли (см.: p. 585).

<sup>++</sup> Сведения об истории создания "Лисидаса", основные трактовки поэмы и подробнейший комментарий к ней приведены в кн.: Woodhouse A.S.P., Bush D., 1972.

кид) - было заимствовано Мильтоном из античной пасторали (Феокрыт - "Идиллии", УП; Вергилий - "Буколики", IX). Написанная, по словам автора, на дорийский лад поэма представляет собой почти целиком (185 стихов из 193) монолог пастуха, оплакивающего раннюю смерть друга, некогда разделявшего с ним все тяготы и радости пастушеской жизни.

В 1821 году Шелли, потрясенный известием о безвременной кончине двадцатипятилетнего Джона Китса, собрата по перу, поэзией которого он в последние годы восхищался и за творческим развитием которого следил с живейшим участием, не мог не вспомнить исполненные глубокой печали строки Мильтоновой элегии, посвященные шмюму пастуху, певцу природы, как и Китс, погибшему в расцвете таланта:

... *Lycidas is dead, dead ere his prime,  
Young Lycidas, and hath not left his peer.*

*Who would not sing for Lycidas?.. (Lycidas, 8-10)*

Задумав написать поэму на смерть Китса и подыскивая наиболее адекватную художественную форму для воплощения своего замысла, Шелли, вдохновленный примером автора "Дисидаса", обратился к традиции классической элегии. Особого упоминания заслуживают в этой связи два произведения сицилийских поэтов - "Плач по Адонису" Биона и "Плач по Бисю" Мосха. По мнению исследователей, у Биона Шелли привлек поэтично и тонко рассказанный, проникнутый светлой грустью миф об Адонисе и Афродите, у Мосха - мотив скорби о поэте, погибшем от руки врагов (King-Hele D., 1960, p. 304; Cameron K. N., 1974, p. 432).

Подобно тому, как в элегии Биона Афродита оплакивает сына Адониса, у Шелли муза Урания скорбит о гибели Адонаиса. В греческой мифологии богиня любви выступала в двух ипостасях - Афродиты Урании (богини небесной любви) и Афродиты Пандемос (богини любви земной). Уранией именовалась, кроме того, муза астрономии; к ней как властительнице небесных тел взывал Данте в "Божественной комедии", прежде чем петь о рае. У поэтов Возрождения (Спенсер, Дю Бартаc) Урания стала покровительницей высокой эпической поэзии. В "Адонисе" образ Урании, хотя и допускает двойное прочтение, ассоциируясь и с образом богини небесной любви, и с образом музы<sup>+</sup>, должен быть истолкован, по-видимому, однозначно:

<sup>+</sup> Различные трактовки образа в поэме Шелли см.: Wilson M., 1959, p. 237; King-Hele D., 1960, p. 304-305; Cameron K. N., 1974, p. 432-433; Anderson E., 1975, p. 219-222.



по замыслу автора, Урания — муза поэтического вдохновения, та самая муза, к которой обращался Мильтон в I и VII кнгах "Потерянного рая". Не случайно ее имя появляется в IV строфе "Адонамса", целиком посвященной Мильтону, "властителю бессмертных звуков", чей "чистый Дух все еще царит над землей"; не случайно автор призывает "музыкальнейшую из плакальниц" в н о в ь пролить слезы над могилой поэта — в этот раз над могилой "самого юного и самого любимого" ее сына, Адонамса-Китса, — напоминая ей о том, что она уже оплакала когда-то смерть трех "сыновей света" (Гомера, Данте и Мильтона).

На связь поэмы с элегией другого древнегреческого автора, Мосха, указывает сам Шелли, предпосылая "Адонамсу" несколько строк из "Плача по Биону": "Яд коснулся твоих уст; Бион, — ты узнал вкус яда. Таких уст как твои коснулся яд — ужели не стал он слаще? У кого из смертных достало жестокости подсыпать яда в твой кубок, у кого из слышавших твой голос поднялась рука убить тебя?" (Shelley P.B., 1978, p. 325). С этими строками непосредственно перекликается XXXVI строфа поэмы Шелли, обвиняющая в гибели Адонамса его анонимного хулигателя — "безымянного червя", "лишенного слуха злобного убийцу" (Adonais, XXXVI, 316-324).

Шелли знал, что Китс умер от чахотки, но был убежден, что к трагическому исходу привела поэта травля, которой на протяжении многих лет его подвергала реакционная критика, не желавшая прощать ему ни "плебейского" происхождения, ни литературного и политического радикализма (подробнее об этом см.: Дьяконова Н.Я., 1973, с. 85-86). Запечатлев в "Адонамсе" обаятельный образ юноши, чья лира обещала долго чаровать мир своими волшебными звуками, но умолкла навек, Шелли призывает "Каиново проклятие" на головы тех, кто погубил певца (Adonais, XVII, 151-153). Одна за другой перед мысленным взором автора проходят фигуры Чаттертона, Сидни, Лукана — поэтов, подобно Китсу, отмеченных печатью гениальности, и, подобно ему, безвременно погибших в борьбе с "драконом", в столкновении с жестоким и несправедливым миром (Adonais, XLV, 397-405; XXVII, 237-238).

Примечательно, что и в элегии Мильтона печаль об умершем друге сливается с гневной политической диатрибой: устами апостола Петра, принимающего в рай душу Лисидаса, автор выносит суровый приговор бесчестному, радующему только о себе духовенству и епископальной церкви. В элегии возникает выразительный аллегорический образ стада, пасомого дурными пас-

тырями и становящегося поэтому легкой добычей волка (*Lucidas*, 127-130).

У обоих поэтов элегия соединяется с инвективной, погребальный плач - с обвинением, скорбь - с гневом. Но если у Мильтона строки о горестном состоянии паствы - это отступление, взрыв негодования, который не связан с центральной темой - скорби по усопшему, то у Шелли гнев и скорбь - неразрывное единство, главная тема произведения: поэт Адонаис погиб от руки врагов - Джон Китс пал жертвой политической травли, и эта травля - часть мировой несправедливости, часть трагедии жизни, представляющей уродливое нарушение того, что быть должно, что соответствует вечным истинам красоты и человечности<sup>+</sup>.

Хотя возраст Шелли и Мильтона в момент сочинения элегий почти до месяца совпадает (каждому из них должно было вот-вот исполниться 29 лет), нельзя забывать о том, что "*Лисидас*" принадлежит перу поэта, у которого все еще было впереди, тогда как у Шелли поэма - известный итог предшествующего развития. К 1637 году Милтон из всего написанного им за полтора десятка лет опубликовал только два произведения (сонет "К Шекспиру" и маску "Комус"). Оставаясь неизвестным читающей публике, он посвятил многие годы изучению языков, наук и искусств в надежде создать когда-нибудь эпическую поэму, которая прославила бы Англию и ее литературу. В элегии "*Лисидас*", оплакивая смерть своего сверстника, Милтон размышляет о бренности жизни и о своей собственной судьбе - судьбе человека, вступившего на тернистую стезю поэта. Верен ли его выбор? Стоит ли, "презрев утехи", ценою "непрестанных бдений" покупать "щедрости Муз, на милости скупых", если "слепая Фурия" в любой миг может оборвать нить и без того краткой жизни? (*Lucidas*, 64-76). Автор решает этот вопрос в духе религиозного оптимизма, утешая себя мыслью о вознаграждении, ожидающем после смерти человека, отдавшего жизнь служению высоким целям (*Lucidas*, 76-84).

В отличие от Мильтона, Шелли ко времени написания "*Адонаиса*" уже опубликовал свои лучшие произведения. Почти все они были встречены холодно, а то и просто враждебно официальной печатью и не принесли поэту популярности среди читателей.

---

<sup>+</sup> Органическое слияние разноречивых чувств, стремлений, мотивов в рамках единой темы составляет вообще характерную тенденцию романтического искусства, прослеживаемую и в поэзии Байрона, и - позднее - в произведениях Лермонтова, Барбье, Гюго.

В "Адонайсе" он изображает себя слабым, истерзанным неудачами существом, "одиноким, как последняя туча рассеивающейся бури" (*Adonais*, XXXI-XXXIV). По законам романтического творчества автор сливает свою судьбу с судьбой оплакиваемого. Собственно элегический мотив, мотив скорби о покойном, сближающий "Адонайса" с "Лисидасом", оказывается вместе с тем подчинен у поэта-романтика более глубокому и всеобъемлющему, чем у его предшественника, замыслу: если Мильтон оплакивает в "Лисидасе" участь юного певца, ставшего жертвой трагического случая, то Шелли, оплакивая Китса, оплакивает и свою собственную судьбу и одновременно — на более высоком уровне — горестный удел поэта вообще, удел поэта в несовершенном, чуждом поэзии, страшном мире, где "судороги, страх и скорбь уничтожают нас день за днем и холодные надежды, как черви, кишат в нашем живом прахе" (*Adonais*, XXXIX, 349-351). Законы жанра, соблюденные у Мильтона, нарушены у Шелли в согласии с характерной для его времени романтической ломкой жанров.

Ближе всего Шелли следует автору "Лисидаса" (и канонам античной элегии) в первых 37 строфах своей поэмы. Виртуозно подражая Мильтону, Шелли стремится, по-видимому, к тому, чтобы вызвать у читателя соответствующие литературные ассоциации, создать у него иллюзию встречи с чем-то давно знакомым и близким. Влияние Мильтона по большей части органически растворено в поэтической ткани "Адонайса": образно говоря, "Лисидас" присутствует в шеллиевской элегии как воспоминание, как тревожащая душу полузабытая мелодия. Такого рода художественный эффект достигается автором с помощью самых разнообразных поэтических приемов и средств — от воспроизведения отдельных цепочек рифмованных в "Лисидасе" слов (типа *sear — dear, love — above — move, dead — bed, youth — ruth* и т.д.<sup>+</sup>) до широкого использования в поэме образов и мотивов, навеянных Мильтоновой элегией. Таковы, к примеру, строки "Адонайса" о красоте славы и бессмертия (ср.: *Lucidas*, 70-84 — *Adonais*, XXXVIII, XLV, XLVI, LV). Таков возникающий в "Адонайсе" образ "горных пастухов", скорбящих, подобно пастухам Мильтона, над могилой своего собрата-певца (ср.: *Lucidas*, 45-49, 165 — *Adonais*, XXX — XXXV)<sup>++</sup>. Таковы в "Адонайсе" многие

<sup>+</sup> Ср.: *Lucidas*, 2, 5, 6; 177, 178, 180; 166, 168; 163, 164. — *Adonais*, 139, 140, 142; 375, 377, 378; 307, 309; 143, 144.

<sup>++</sup> В портретах четырех "пастухов", нарисованных в элегии, современники без труда узнавали Байрона, Мура, Хента и самого Шелли — поэтов, близких Китсу по литературным и политическим убеждениям.

другие образы, метафоры, сравнения<sup>+</sup>.

Как и Мильтон, Шелли традиционно открывает элегию сообщением о причинах своей скорби: шеллизовское "I weep for Adonais - he is dead!" (Adonais, I, 1) имеет параллельный мильтоновское "For Lycidas is dead, dead ere his prime" (Lycidas, 8). Как и Мильтон, следуя классической традиции, поэт призывает музу оплакать погибшего: обращение к Урании у Шелли ("Wake, melancholy Mether, wake and weep!" и "Where wert thou, mighty Mether... / When Adonais died?" - Adonais, III, 20; II, 10-13) оказывается созвучным обращению автора "Лисидаса" к девяти музам ("Begin then, Sisters of the sacred well..." - Lycidas, 15) и к нимфам ("Where were ye, Nymphs, when the remorseless deep / Closed o'er the head of your loved Lycidas?" - Lycidas, 50-51).

И та, и другая поэмы глубоко выросли в античную культуру, в миф. И в той, и в другой - миф воплощает поэтическое и прекрасное начало жизни, озаряет каждое явление и каждую деталь внешнего мира, одушевляет их. У обоих авторов, как и у их античных предшественников, о смерти юных певцов скорбит вся природа. У Мильтона о Лисидасе горюет эхо в лесах и пустынных гротах; помрачнели нивы и зеленые заросли орешника, еще недавно радостно шумевшие в ответ на его напевы (Lycidas, 39-44). Луга и долины должны принести дань своему певцу, убрав его печальную могилу цветами всех красок и оттенков (Lycidas, 133-151). В поэме Шелли Весна, узнав о кончине Адониса, обезумела от горя и сбросила свои распутившиеся почки, как осенние листья; среди безмолвных гор Эхо, лишившись голоса, глухо шепчет его стихи и питает ими свою печаль; распущенные волосы и глаза Утра сверкают от слез, и оно не может возвестить приход нового дня; стонет гром, бледный океан обхвачен тревожным сном, рыдают дикие ветры (Adonais, 118-144).

Вовлекая, как и Мильтон, в число скорбящих самую природу, Шелли вместе с тем придает своей элегии несвойственное "Лисидасу" философско-пантеистическое звучание: после смерти Адониса-Ките становится частицей того очарования, которое он воспеял при жизни; он соединился с природой, его голос слышен в ее музыке - будь то мелодии сладкозвучной ночной птицы или стenanья грома (Adonais, XLII, 370-372). Отныне

<sup>+</sup> Ср., напр.: grim Wolf (Lycidas, 128) - herded wolves (Adonais, XXVIII, 244); frail thoughts (Lycidas, 153) - frail form (Adonais, XXXI, 271); ср. также: Lycidas, 47 - Adonais, 1, 3; VI, 48 и т.д.

He is a portion of the loveliness

Which once he made more lovely... (Adonais, XLIII, 379-380).

В соответствии с канонами жанра, мотив скорби, как правило, вытесняется в элегии иным - светлым и жизнеутверждающим - мотивом: она завершается словами утешения, призывными умерить печаль, смятчить горечь утраты, осушить слезы на глазах скорбящих. Ни Мильтон, ни Шелли не отступают от этого правила: горестные, проникнутые ощущением неоправимости случившегося причитания пастуха в "Лисидасе" ("... now thou art gone / Now thou art gone, and never must return!" - Lycidas, 37-38) и столь же беспросветно-мрачные lamentации автора "Адонаиса" ("He will awake no more, oh, never more!" - Adonais, VIII, 64; XXII, 190) перекрываются в обеих элегиях гимном торжествующей над смертью неиссякаемой мощи природы и духа. Чем ближе к завершению, тем громче и уверенней звучит в поэмах мотив "не плачьте же!"

Weep no more, woeful shepherds, weep no more,

For Lycidas, your sorrow, is not dead... (Lycidas, 165-166).

He lives, he wakes - 'tis Death is dead, not he;

Mourn not for Adonais... (Adonais, XLI, 361-362).

При очевидном сходстве приведенных здесь строк, идеи, питающие их, в каждой из элегий различны. Мильтон, возгласив, что его герой жив, исходит из традиционного христианского представления о бессмертии души. В его изображении прекрасный Лисидас после смерти занимает место подле господя, в сонме святых. История, которую рассказывает пастух, приобретает в заключительных строках поэмы черты чудесного мифа: погибнув в морской пучине, Лисидас становится "добрым гением", духом-хранителем тех, кто вверился коварному потоку (Lycidas, 165-186). У Шелли Адонаис не со святыми свят, а среди бессмертных великих занимает принадлежащее ему по праву место: его дух, как негасимая звезда, будет сиять отныне из глубин вечности (Adonais, LIV, 493-495). Образ Адонаиса-звезды в элегии Шелли - не часть местного предания (типа мифа о добром духе-хранителе), а воплощение веры поэта в потенциальное могущество человеческого духа, способного, благодаря своим деяниям, поправить самое смерть.

Если первая часть "Адонаиса" (строфы I-XXXVII) во многих отношениях близка элегии Мильтона, то вторая его часть (строфы XXXVIII-LXV) своим пафосом и заключенными в ней идеями существенно отличается от "Лисидаса". Историки литературы по-разному интерпретируют смысл завершающих 18-ти строк

поэмы Шелли. Большинство исследователей подчеркивает связь его идей с платоновским идеализмом (Вакар С., 1948, р. 242; Notopoulos J.A., 1949, р. 298; Wilson M., 1959, р. 235, 243-246; King-Hale D., 1960, р. 203, 311); другие настаивают на материалистической их основе (Влош Н., 1978, р. XXXVIII-XXXIX); третьи говорят о скептицизме поэта (Самегон К.Н., 1974, р. 159-165, 439-444). В отечественной науке внимание, как правило, сосредотачивается на материалистических тенденциях воззрений Шелли (Елистратова А.А., 1960, с. 389, 391, 395; Микитумова Е.В., 1970, с. 5; Карпушин В.А., 1982, с. 8, II)<sup>+</sup>.

Хотя Шелли до конца жизни сохранял верность материалистическим идеям, нельзя, думается, игнорировать то обстоятельство, что в поздний период жизни поэта, в отличие от раннего, преимущественно материалистического, периода, серьезное влияние на его творчество оказала платоновская философия. Это влияние, ощущаемое в "Адонаисе" даже более, чем в других поздних произведениях поэта, было подчинено общей эволюции философской мысли Шелли, которая развивалась, как и вообще философская мысль романтической эпохи, в сторону идеализма (Дьяконова Н.Я., 1978, с. 139, 131, 132-133).

Шелли не разделял догматической веры в христианскую идею бессмертия души, но, с другой стороны, он не хотел удовлетворяться и простым признанием того, что человек, высокий дух которого проникает в тайнах тайных природы, создает прекрасные произведения науки и искусства, смертен. "... Поскольку поэт, - писал он всего несколько месяцев спустя после окончания "Адонаиса", - обязан посвятить себя служению идеям, возвышающим и облагораживающим человечество, пусть ему будет дозволено высказывать догадки относительно будущего, к которому нас влечет неугасимая жажда бессмертия. До тех пор, пока не могут быть предложены доказательства более веские, нежели софизмы, лишь компрометирующие идею, самое желание бессмертия должно оставаться сильнейшим и единственным основанием для подтверждения того, что вечность есть удел всякого мыслящего существа" (Самегон К.Н., 1974, р. 159). В свете этого высказывания поэта становятся более понятными строки его элегии, в которых говорится о том, что Адонаис, умерев, ожил, его дух устремился к вечным источникам света и истины, тогда как

---

<sup>+</sup> В своей книге о Шелли И.Н. Неупокоева вскользь говорит о влиянии на поэта платоновского идеализма, но только применительно к одному из его поздних произведений - поэме "Эпипсихидион" (1821) (см.: Неупокоева И.Н., 1959, с. 185).

живые - мертвы (Adonais, XXXIX-XLI; ср. XLIII: "... the one Spirit's plastic stress / Sweeps through the dull dense world, compelling there/All new successions to the forms they wear").

Знаменитые четыре стиха III строфы "Адониса" -

The One remains, the many change and pass;  
Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;  
Life like a dome of many-coloured glass

Stains the white radiance of Eternity... (Adonais, III, 460-463) (ср.: Adonais, LIV) - бесспорно свидетельствуют о платонизме Шелли, но только в том общем смысле, что для него наш реальный мир не соответствует, не может соответствовать сияющей красоте идеала. "Адонис", разумеется, написан не для прославления ирреального мира, но он полон скорби по поводу несовершенства мира окружающего, в нем нет веры в реальность совершенствования и есть вера в то, что мир идеала вечен, хотя пока воплощается только в избранных душах великих поэтов.

Элегия Шелли перерастает рамки традиционной элегии и рамки Мильтоновой элегии и становится своеобразным лирико-философским раздумием о судьбе поэта, о жизни, смерти и бессмертии, о мире реальном и идеальном, о том, чем жизнь стала и чем могла бы стать.

## Л и т е р а т у р а

Дьяконова Н.Я. Кэпс и его современники. М., 1973.

Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики. М., 1978.

Евстратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960.

Карпушин В.А. Вступительная ст. к кн.: Шелли П.Б. Триумф жизни: Избранные философско-политические и эстетические трактаты. М., 1982.

Неупокоева И.Н. Революционный романтизм Шелли. М., 1959.

Никитумова Е.В. Революционно-романтические поэмы П.Б. Шелли. Автореф. дис. канд. филол. наук. Ереван, 1970.

Anderson E. Harmonious madness. A study of musical metaphors in the poetry of Coleridge, Shelley and Keats. - Salzburg studies in English literature. Salzburg, 1975, No 12.

Baker C. Shelley's major poetry: the fabric of a vision. Princeton, 1948.

- Baker C. A note on Shelley and Milton. - Modern Language Notes, 1940, vol. 55, No 8, p. 585-589.
- Bloom H. Introduction. - In: Shelley P.B. The selected poetry and prose of Shelley. New York; London, 1978, p. IX-ILV.
- Cameron K.N. Shelley. The golden years. Cambridge, Mass., 1974.
- Haven H.D. The influence of Milton on English poetry. London, 1922.
- King-Hele D. Shelley. His thought and work. London, 1960.
- Milton J. The complete poetical works of John Milton /Ed. by H.C.Beeching. London, 1913.
- Milton studies XI. The presence of Milton /Ed. by B. Rajan. Pittsburgh, 1978, vol. XI, p. 51-114.
- Notopoulos J.A. The platonism of Shelley. Duke Univ. Press, 1949.
- Shelley P.B. The prose works of P.B. Shelley /Ed. by E.H. Shepherd. London, 1888, vol. II.
- Shelley P.B. The complete poetical works of P.B. Shelley /Ed. by Th. Hutchinson. London; New York, 1914.
- Shelley P.B. The selected poetry and prose of Shelley /Ed. by H. Bloom. New York; London, 1978.
- Silverman E.B. Poetic Synthesis in Shelley's "Adonais". The Hague, Paris, 1972.
- Wilson M. Shelley's later poetry. A study of his prophetic imagination. New York, 1959.
- Woodhouse A.S.P., Bush D. The minor English poems of J. Milton. - In: A variorum commentary on the poems of John Milton. In 6 vols, vol. II, part 2, New York, 1972.



## SHELLEY'S "ADONAI'S" AND MILTON'S "LYCIDAS"

N. Diakonova, A. Chameyev

### S u m m a r y

Milton's influence on English romantic poetry has been repeatedly emphasized by literary scholars. It was the courage of his political thought, his devotion to England in her hour of need, the depth of his philosophy and poetry, they maintained, that made the romantics not only look up to him as a supreme authority but also to imitate him in their own work.

Shelley was one of Milton's most passionate admirers and frequently referred to him both in his poetry and in his prose. The influence of Milton is particularly obvious in the lyrical drama of "Prometheus Unbound" and in the elegy of "Adonais" where Shelley deliberately followed Milton's monody on the death of Edward King, a gifted young poet. Both authors were no doubt influenced by the elegies of Greek and Roman poets but Milton's elegy was Shelley's immediate inspiration. He too mourns a brother poet: John Keats aged 25, died early in 1821 in Rome, and Shelley thought his fatal illness was brought on by the persecution he suffered at the hands of Tory reviewers.

Like Milton's Shelley's grief goes along with wrathful denunciation of those who brought the poet to an untimely death. But his poem rises to an indictment of evil times where genius cannot hope to survive, where the poet himself has failed to win recognition. Milton's imagery, his very rhymes are used by Shelley to render the sense of irreparable loss that he shares with Nature. Like Milton he passes from the wild grief of the first part to the consoling reflections of the second part where death himself is proclaimed helpless against true greatness of spirit. Yet unlike Milton it is not the Christian idea of immortality that Shelley upholds but the immortality of great minds. He believes that even after their death true poets are close to the embodiment of Plato's ideal world which in actual life can never be realised (or come true).

JAMES JOYCE'S SHAKESPEAREAN POETIC WORLD  
(A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN)

Tamara Zālītē  
Latvian State University

James Joyce's oeuvre presents a single poetic world strangely tensed between myth-like cosmic time and space dimensions and Joyce's own Dublin of which he felt a denizen all through an almost life-long exile. This tension and the ensuing specific kind of irony were vitally important to Joyce. "When the idea which comes from individual life marries the image that is born from the people one gets great art, the art of Homer and Shakespeare ...", he wrote (Ellmann, R., 1966, p. 107). This is what Joyce strove for in all his writing, seriously and consciously, as can be seen already in his novel "A Portrait of the Artist as a Young Man" (published in 1916) - especially if we pit this novel against its first version, "Stephen Hero"\*.

The world of James Joyce, all-embracing in range of human problem matter, and pervaded by an atmosphere of irony and parody, is closely akin to the poetic world of Shakespeare. It is not a matter of references and direct quotations, but rather one of basic structure that followed from Joyce's vision of the world. Laughter as a philosophic category, an essential human phenomenon, dominates over both Shakespeare's and Joyce's worlds, expressive of the life force that reigns there. "In risu veritas", says Joyce (Ellmann, R., 1966, p. 716), yet he is enormously serious - as is Shakespeare even in the message

---

\* This first version was discarded by Joyce before he had finished it and thrown into the fire; his wife Nora salvaged one part that has since appeared in print. Apart from the title and a very considerable reduction (to less than a quarter) the manner of narrative has changed radically, producing the very type of aesthetic we are concerned with here.

implied by his lighter comedies such as "A Midsummer Night's Dream". The Shakespearean clown is often a model character structure in Joyce's writing - the "cap and bells" serving as a mask\*. "My only piety," Joyce wrote in a letter, "is a rejection, in humanity's name, and comedy's method, of fear and hate" (Ellmann, R., 1966, p. 390). This voices the earnest didactic purpose of his writing - as does the statement he made in another letter: "I seriously believe that you will retard the course of civilization in Ireland by preventing the Irish people from having a good look at themselves in my nicely polished looking glass." (Ellmann, R., 1975, p. 63). The mirror image recalls Hamlet - to whom art is "to hold a mirror to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure" (Act III, scene 2).

Mythology, ritual, the travesties and masquerading of the carnival that figure so widely in Shakespearean comedy, were to Joyce forms of artistic challenge to his Ireland of stagnation, paralysis and chaos; fully incorporated in "Ulysses" at a later stage these comedy elements are discernible already in the novel "A Portrait of the Artist ...".

Joyce's change of title - from "Stephen Hero" to "A Portrait of the Artist as a Young Man" indicates his new artistic purpose. Firstly, he abandons the traditional novel - movement in biographical time, in favour of a Portrait that is to be studied in its stasis, or in centripetal movement. Secondly, he abandons the theme of life immediately perceived, in favour of life already "coded" into an artist's language. It is a stylization of the kind we encounter in the comedy "Love's Labour Lost", for example, where two worlds - the stagnant cerebral one of the men, and that of emotions, laughter and passions represented by the women, are each moulded into specific linguistic patterns, which do not "express", but are the respective world. The metaphor as an embodiment of a whole aesthetic constitutes also the essence of Sonnet 130 - "My mistress' eyes are nothing like the sun ...".

---

\* This type of character is rooted more deeply than Shakespeare's drama, and can be followed up through centuries. However, in Shakespeare and Joyce he finds particularly poignant and meaningful expression. See on this "Comic Masks of Alienated Man", T. Zalite, Riga.

As to the first point, reading the novel can indeed be likened to studying a portrait. It is a gradual going into depth. Each chapter pursues, at a new widening level, the same basic themes and motifs, develops the same basic sets of images and symbols, expands and elaborates to heightened sophistication and significance the same basic rhythms. Our vision seems to shift from close-ups of concrete detail to gradually increasing distance from which the wholeness and cohesion of the portrait springs into focus. From the vantage point of the final chapter we perceive the total novel as one "epiphany" - in a flashback Stephen's inner eye sees his artist's "credo".

The movement of the novel proceeds from the gradual unfolding of inter-relatedness between the artist and his historical and immediate setting. At the same time the novel remains a "portrait", static.

The second aspect of Joyce's break with the tradition that he still maintained in "Stephen Hero" is connected with his fuller mastery of - victory over - the art word. By means of the word Stephen struggles to "pierce, to the motive centre of its ugliness", the reality that is both point of procedure and point of destination to his art. From "life in the raw" Joyce shifts his focus to life crystallized to its quintessence, in the only possible Poetic Word. H.G. Wells' acknowledgement of the novel as "quintessential and unfailing reality" (Ellmann, R., 1966, p. 427) seems particularly precisely formulated. Ordinary reality is only present as implied interplay with the central theme, that of Stephen's "Credo". Stephen's quotidian living is only sensed by the reader. Its omission implies a resignation, with a wrench and a sense of yearning: the problem suggests itself of the relationship between ordinary living and creative living, that of an artist. This problem is presented in a conversation between Stephen and his friend Cranley, that brings to the fore two realizations evocative of Shakespeare themes: one is the impossibility for a poet to have personal happiness, e.g. love, his doom to total loneliness. We gather - by implication, for no mention was made of it - that Cranley has lured Stephen's girl away from him, at least Stephen believes so, and he resigns from her because he sees the actual justice and inevitability of it. He must choose bet-

ween what is ordinarily called happiness, and a life of creation. Cranley's treachery is of the same kind as the friend's in Shakespeare's sonnets, where the lyrical hero accepts it in the same way. A parallel situation, expressed with quotations from the sonnets as well as from "Two Gentlemen of Verona", occurs in the great novel by Thomas Mann (he was, incidentally, an ardent admirer of Joyce), who saw it as arche-typal (Doctor Faustus).

The second realization is uttered by Stephen when he says to Cranley: "I do not fear to be alone or to be spurned for another or to leave whatever I have to leave. And I am not afraid to make a mistake, even a great mistake, a lifelong mistake and perhaps as long as eternity too" (Levin, H., 1948, p. 247).

The words seem addressed not so much to Cranley as to Stephen himself; not for explanation (Cranley condemns him for leaving Ireland), but for clarification of his own state of utter aloneness. At the same time, Stephen's final entry in his diary - "Welcome, O life", and his appeal to the "old artificer" to stand him in good stead (p. 252) point to his determination to make his art act upon life.

This is the total revelation to which each of the chapters forms a stage - and which each stage contains in its fullness.

The style broadens in every successive part, from a child's turns of speech and concreteness of perception, to the severe intellectual appraisals and recognitions of a mature artist. At every level of the novel all motifs converge at the point where the themes of Stephen's "Credo" (or that of the art-word) and that of his Exile or isolation interact: where the artist has to leave, stripping himself of all hope, and becoming an eternal wanderer on the face of the earth.

All motifs of the novel run through the first four chapters in clusters of recurring images and situations that gradually expand, in the hierarchical order that little Stephen, as though intuitively, lays down for himself at the very outset, in his first days at school:

Stephen Dedalus

Class of Elements

Glasgow Wood College  
Sallins  
County Kildare  
Ireland  
Europe  
The World  
The Universe.

In other words, the relevance of the motifs extends concentrically from himself to a widening social environment, finally embracing the Universe.

When in Chapter IV the creator in Stephen breaks out of his chrysalis of more or less turbid passive development and asserts his power over the Word, it is a kind of dramatic climax. Words and not incidents guide his memory in its movement through the chapters, forwards and backwards in time, linking episodes in the order of their significance to his artist's consciousness. Each memory is simultaneously an objectivized visual picture of himself in a certain situation, and a verbal sublimation of this picture whose rhythmical word combinations lend it real meaning by imposing upon the chaos of experience the order of artistic expression. Thus, each memory of his life is a step towards his "Credo" formulated in Chapter V. Stephen's word-experiences develop into conceptions, form associations, detach themselves into intellectual generalization and finally, in Chapter V, become his actually, poetically re-created reality. It is a process of gestation that works itself out at every level of the novel. Simultaneously, the separate stages of gestation are implicitly linked with literary genres - life perpetuated in art evolution: the fairy-tale in Chapter I, Shelley's lyric and A. Dumas' novel in Chapter II, the sermon (reminiscent of the Gospel after St. John) in Chapter III, and finally, in Chapter IV, Stephen's own essay on aesthetics and his all-embracing epiphany at the end of this chapter, concluding the period of gestation. Chapter V deals with Stephen the Artist.

At the traditional fairy-tale opening "Once upon a time and a good time it was ..." Stephen merges into "La-b-y tuckoo", and the song he sings and the rhythms he dances are - almost ritualistically - his physical reality

(pp. 52, 53). He himself and his environment are actualised in words rhythmically arranged, but their meanings still quiver on the borderline between conscious and subconscious perception. As we move through the novel we realise that these words and rhythms are recalled because they enclose premonitions of the artist's maturity: that memory of them is selected retrospectively, they contain in embryo the main themes. For example, the red-and-green colour combination (the colours of Ireland) appears first as a memory of little Stephen's first conscious Christmas dinner (ivy and holly); but it grows increasingly meaningful as it recurs in each chapter, finally to symbolise the role of the Irish movement in Stephen's aesthetic\*. In an analogous way we may trace the maturation of each of the leading metaphors. The sensation of "cold", for example, pervades the whole of Chapter I, linking various levels of physical experience: the wetted bed, the slimy ditch, the chapel, the sea and the night. It continues recurring, gradually melting into art - images of Stephen's own creation, especially with that of the Moon. Lines of Shelley's fragment "To the Moon" run through his mind, haunting him incessantly -

"Art then pale of weariness,  
Of climbing heaven and gazing on the earth  
Wandering companionless ...".

Stephen perceives in these lines a fusion of "mad human ineffectiveness with vast inhuman cycles of activity" and this "chilled him and he forgot his own human and ineffectual grieving" (p. 125). The cold moon becomes a symbol of the irony of the artist's ineluctable distance from the very life that is the pith and marrow of his art. It enables him to rise from purely personal and individual sense perception into the sphere of permanent values. Stephen listens avidly to the conversations of people around him, gathering words, and "through them he had glimpses of the real world about him" (p. 97); like the Shakespeare of Bernard Shaw's serious-ironical play "The Dark Lady of the Sonnets". The art-words that grow out of these conversations in his consciousness acquire an active function - "to build a breakwater of order and elegance against the sordid tide of life" (p. 127).

\* This thought was suggested by Robert S. Ryl in "A New Approach to Joyce", University of California Press, 1964.

When Stephen composes his first love poem the prototype is no longer the girl he actually loved but a flash of recollection merged with Dumas' Mercedes and Shelley's "Moon". He wrote while "nothing stirred within his soul but a cold and cruel loveless lust and he was drifting amid life like a barren shell of the moon" (p. 125).

These are first formulations of Stephen's artistic purpose and principles. They are presented simultaneously in the process of being worked out by Stephen, and in their application by Joyce who according to these principles is creating the novel "A Portrait of the Artist ...". The novel is, thus, both a novel and an essay on the theory of 20th century writing. Intimate contact with reality unadorned must be accompanied by resigned detachment and cold impersonality. (In his early letter of homage to Ibsen Joyce expressed his admiration of the writer's magnificent impersonal talent). Only when the "common and insignificant fell out of the scene" (p. 104) can art be significant. Only when the artist has overcome personal involvement and passion can he find the Art-word, truthful and saturated and perpetually valid.

When he finds his Word - a parody "Word made flesh, of the Second Person of the Most Blessed Trinity" (p. 143). He sees himself, the Poet, as a parody Christ, Son of God. He rejects ordination and severs from the Church, to be the Poet he is born to be.

It is the opposite pole of his fusion with the sensuous world of Chapter I. He is Creator of "life out of life" (p. 186), of art out of the sordid reality that he perceives "epiphanically", with the pitiless, ruthless honesty of a detached and ironical, and yet deeply involved artist.

Stephen's element is the cold sea, with which merges his escape to Europe as well as the image of his love. The multivalent symbol of the sea forms another link with the world of Shakespeare - as does the image of music that Joyce fuses with it. This image can also be followed up in its process of gestation, evolving from a cry of tormented flesh to an "outburst of profane joy" (Chapter IV, p. 186). "On and on and on he strode, far out over the sands singing wildly to the sea (the underscoring mine - T.Z.), crying to greet the advent of the life that had cried to him" (Ibid).

Music thus expresses the final supreme cohesion, the



wholeness of the novel "A Portrait of the Artist as a Young Man", and of Joyce's world in general, since music alone can embrace all contrasted, counterpointed, discordant themes that make up the symphony of life, lending them a sense of purpose through an overall harmony.

In his philosophical comprehension of Music, and his artist's realization of music as an all-embracing metaphor, Joyce also calls to mind the world of Shakespeare in which Music is actively omnipresent embodying Shakespeare's frequently life-saddened and sceptical but indestructible faith in Man and his creative power.

#### R E F E R E N C E S

- Ellmann, R. James Joyce. - London: Oxford University Press, 1966.
- Ellmann, R. (ed.) Selected Letters of James Joyce. London, 1975.
- Levin, H. (ed.) The Essential James Joyce. - Harmondsworth: Penguin Books, 1948.
- Ryf, R.S. A New Approach to Joyce. - Berkeley: University of California Press, 1964.
- Zalite, T. Comic Masks of Alienated Man. - Riga: LVU, 1970.

#### ФУНКЦИИ ШЕКСПИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

Т. Залите

#### Р е з ю м е

Творчество Дж. Джойса представляет собой единый поэтический мир, построенный на напряженном сочетании мифологических пространственно временных отношений и Джойсовского реального Дублина. Это напряжение и сопутствующая ему своеобразная ирония определяют место Джойса в литературном процессе. Мир Джойса родственен поэтическому миру Шекспира. Близость эта не только в ссылках и прямых цитациях, а скорее в родственности Джойсовского видения мира. Это ярко выявляется в романе Джойса "Портрет художника в юности".

НЕСКОЛЬКО СЛОВ К ПРОБЛЕМЕ "СТЕНДАЛЬ И СТЕРН"  
(ПОЧЕМУ СТЕНДАЛЬ НАЗВАЛ СВОЙ РОМАН "КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ"?)

Юрий Лотман  
Тартуский государственный университет

Вопрос, поставленный в подзаголовке настоящей заметки, представляет собой не только научную проблему, но и название известной статьи Б.Г. Рейзова, посвятившего этому вопросу обширное и остроумное разыскание. Начав с указания на то, что "критики до сих пор теряются в догадках" (Рейзов Б. Т., 1970, с. 170) по этому поводу, Б.Г. Рейзов закончил свое эрудированное исследование, представляющее свод всех когда-либо высказанных по этому поводу соображений, пессимистическим размышлением, фактически означающим, что ответа на поставленный в заглавии вопрос нет, да и искать его нецелесообразно: "Уже то обстоятельство, что название вызвало столько различных толкований, далеких от замысла автора, говорит о суггестивности названия. Оно вызывает ассоциации различного свойства, связанные с эмоциональными тонами и идейной основой романа. В "красное" и "черное" можно вкладывать любой смысл..." (Там же, с. 186).

Кроме известного чувства неудовлетворения, которое составляет подобный вывод, он вызывает еще и вопрос: как можно говорить о толкованиях, "далеких от замысла автора", если замыслы автора нам неизвестны? Ведь сам Б.Г. Рейзов отводит как недостойное внимания высказывание Стендаля: "Красное" означает, что если бы Жюльен родился раньше, он был бы солдатом, но в это время он должен был надеть на себя сутану, отсюда "черное", хотя слова автора пересказаны нам его ближайшим другом Д. Форгом (Там же, с. 173). При этом Б.Г. Рейзов не берет под сомнение добросовестность или осведомленность мемуариста, а дезавуирует его свидетельство справкой об отсутствии во французской армии красных мундиров, как известно, бывших в эпоху наполеоновских войн признаком англичан. Исходя из этого соображения, Б.Г. Рейзов считает, что многочисленные авторы, отнесшиеся к свидетельству Д. Форга с доверием, ошибались. В этом случае придется признать, что

замысел автора нам неизвестен.

Представляется, что свет на вопрос может пролить следующее соображение, упущенное из виду исследователем: заглавие "Красное и черное", которым Стендаль заменил первоначальное "Жюльен", представляет собой цитату-отсылку к тексту "Тристрама Шенди" Стерна. Здесь в истории Лефевра читатель находил спор о сравнительных достоинствах военной и духовной карьеры, причем капрал Трим утверждал, что священники отличаются от солдат лишь лицемерием.

"Вот этого не следовало говорить, Трим, — сказал мой дядя Тоби, — ибо один Господь знает, кто лицемер и кто нет (<...> А тем временем, Трим, мы можем быть уверены, для нашего успокоения, — продолжал мой дядя Тоби, — что Всевышний Бог настолько добрый и справедливый управитель мира, что, если мы только исполнили в нем свои обязанности — никто не станет и спрашивать, сделали ли мы это в красных мундирах или в черных кафтанах." (Стерн Л., 1892, с. 384)

Стендаль, конечно, читал "Тристрама Шенди" в подлиннике. Однако его внимание к этим строкам могло быть обновлено четырехтомным полным собранием сочинений Стерна во французском переводе, появившемся в Париже в 1825 г., незадолго до начала работы над "Красным и Черным". Во французском переводе интересующее нас место звучало так: "... Dieu est un maître si bon et si juste, que, si nous avons toujours fait notre devoir sur la terre, il ne s'informerait pas si nous en sommes acquittés en habit rouge ou en habit noir". (Stern L., 1825, с. 153)

Таким образом, слова Стендаля, переданные его другом, заслуживают внимания. А ссылка на цвет мундиров французской армии прямого отношения к делу не имеет, т.к. у Стендаля речь идет не о какой-либо реальной форме обмундирования, а о литературной ассоциации.

Однако выяснение источника загадочного заглавия романа позволяет также привлечь внимание к мало изученной проблеме отношения Стендаля к стернианской традиции. В "Тристраме Шенди" так же, как и в романе Стендаля, сквозной темой является сопоставление черной рясы Йорика и красного мундира дядюшки Тоби. Однако всепроницающая ирония Стерна в равной мере распространяется и на проповеди первого, и на игрушечную крепость второго. Идея иллюзорности любой деятельности, лежащая в основе взгляда английского романиста, сменяется у Стендаля мыслью о призрачности любого поприща в

позорный момент истории. Стендаль не полемизирует со Стерном — он помнит о нем и рассчитывает на такую же память в читателе.

Но именно здесь проявился глубокий разрыв Стендаля со своим временем: читатель (и критик) 1830-х гг. вычеркнул XVIII в. и его уроки из своей культурной памяти. Намек остался не понятным ни современной Стендаль литературой, ни ее исследователями.

### Л и т е р а т у р а

Рейзов Б.Г. Почему Стендаль назвал свой роман "Красное и Черное"? — В кн.: Из истории европейских литератур. Л.: Изд-во ЛГУ, 1970.

Стерн Л. Тристрам Шенди. СПб, 1892.

Sterne L. Ouvres complètes de L. Sterne, traduit de l'anglais par un société de gens de lettres. T. II, a Paris, 1825.

QUELQUES REMARQUES SUR LE PROBLÈME "STENDHAL ET STERNE"  
(POURQUOI STENDHAL A NOMMÉ SON ROMAN "LE ROUGE ET LE NOIR")

Y. Lotman

### R é s u m é

L'auteur indique que le titre du roman de Stendhal cite quelques lignes de "Tristram Shandy" et dresse le problème d'influence Sternienne sur Stendhal.

GEORGE MOORE AND THE NINETEENTH-CENTURY  
RUSSIAN REALISTS

Asta Luigas  
Tartu State University

1.

During the late '80s and early '90s the prevailing foreign influence on the development of the English novel was that of French realism and naturalism. The principal masters who started to fashion the modern fiction were Flaubert, Maupassant, the Goncourt brothers and Zola. Although greatly different in their literary practice all these writers relied on the scientific, empirical method, based on observation, facts, and marked by a detached attitude of the author. They "sought to eliminate sentiment, imagination, poetic idealism and all didactic, moral purpose as irrelevant to the essential purpose of the artist." (Decker, C.R., 1952, p. 25). Their novel-writing technique was a direct outcome of their aesthetic beliefs that were coloured by Taine's positivism and Spencer's evolutionism. As the examination of human action from a scientific point of view was considered all-important, the French novelists discarded plots in the old sense laying emphasis on the study of characters in a concrete environment. (Ibid., p. 32; Frierson, W.C., 1942, p. 24). They built up detailed backgrounds to the lives of their characters and examined both from a historical, evolutionary standpoint. Apart from this "scientific" passion of "telling the truth" the French novelists, especially Flaubert, Maupassant and the Goncourt brothers, were also lovers of artistic form and technical perfection. This in its turn gave rise to wide experimentation in literary methods and created new possibilities in exploring human consciousness.

Although the influence of the French school lasted well

into the 20th century, affecting to a greater or lesser extent all the leading English novelists of the period, a reaction set in already in the last decades of the nineteenth century. This reaction, especially against the pessimism, scientific determinism and one-sided photographic documentation of the naturalists, was felt by the English disciples of the French masters themselves, as well as by the English critical opinion and the reading public at large. The discontent gave rise to an endeavour to find some other forms of literary expression which would better correspond to the traditions of English realism, its interest in moral and ethical problems.

That type of realism was Russian realism of the nineteenth century. The works of the great Russian novelists, Turgenev, Dostoevsky, Tolstoy, and the short stories of Chekhov gradually penetrated deeper into the literary life of England, driving the French influence to a secondary plane. Many English critics were ready to admit that both aesthetically and morally the Russian influence was more favourable than that of the French.

English literary periodicals testify to this growing interest in the Russian realistic novel. Thus, comparing the influence of Maupassant and Zola with that of Turgenev and Tolstoy, A.T. Quiller-Couch writes in his article "Novels in the 19th century": "They (Turgenev and Tolstoy - A.L.) impressively and in the sight of Europe uphold, vindicate and establish the truth that the concern of fiction is with things spiritual, ultimate, deep, not with things material, external, shallow" (Quiller-Couch, A.T., 1901, p. 1).

The Russian realistic novel gave many English writers a new conception of fiction that was honestly admitted and variously carried into literary practice. They began to think that the technical perfection of Flaubert, so universally admired and imitated, was of secondary importance as compared to the "spirit" and "soul" met in the works of the Russian writers.

To this period of transition belong also the literary activities of the English novelist George Moore, one of the first disciples of both French and Russian fiction. As a typical figure of the fin de siècle spirit of change he forms, however, a special case. He was subject to current influenc-

es of most contradictory kind. Apart from his early attachment to French realism and naturalism, notably to such novelists as Balzac, Flaubert, the brothers Goncourt and Zola, he was also impressed by the aestheticism of Pater and Gautier, the decadence of Huysmans, etc. Of the Russian realists he admired Turgenev, above all for his perfect artistry and subtlety of treatment. In his autobiographical "Confessions of a Young Man" (1888) he writes with disarming honesty about his lack of consistency and purpose: "I came into the world apparently with a nature like a smooth sheet of wax, bearing no impress, but capable of receiving any, of being molded into all shapes ... I have felt the goad of many impulses, I have hunted many a trail, when one scent failed another was taken up, and pursued with the pertinacity of instinct rather than the fervour of a reasoned conviction" (Moore, G., 1905, pp. 15-16). And, indeed, as one of Moore's critics, Milton Chaikin, notes: "Receptivity to impression and malleability were the most important properties of that nature, which was free from original qualities, defects, tastes, etc." (Chaikin, M., 1968, p. 21).

Moore's early literary development occurred chiefly in Paris, where as a young man of 21, he had come from his native Ireland to study art. He lived in Paris off and on for about 16 years, mixing freely with the eminent French artists and writers of the day. He was carried away by the creative atmosphere of the café "Nouvelle Athènes", where in the '70s and '80s heated debates were held on impressionism in art and naturalism in literature. Although Moore was soon forced to admit that he had no talent for painting, he was awakened to the possibilities of literature as another exciting occupation. We can read from "The Confessions" that he considered Balzac the greatest writer of all times, who "alone had left any important or lasting impression" on his mind (Moore, G., 1905, p. 109). It was, however, the naturalism of Zola, which dominated his literary work for several years. His own eccentric account of the origin of this influence sounds as follows: "One day ... I took up the "Voltaire" (the organ of the naturalists - A.L.). "It contained an article by M. Zola. "Naturalisme, la vérité, la science", were repeated some half-dozen times. Hardly able to believe my eyes, I read that you should write with as little imagination as possible, that plot in a novel or in a play was

illiterate and puerile. I rose up from my breakfast ... a little dizzy, like one who has received a violent blow on the head" (Ibid., p. 96).

Moore's enthusiasm for naturalism becomes also evident by the fact that while in Paris he ardently cultivated his personal acquaintance with Zola, the recognized theoretician and head of the movement. Having returned to England in 1882, and launched in his career as a freelance journalist in London, he immediately started to propagate "the new art" based on science. As seen from his correspondence with Zola in 1882-1885, one of his chief aims was "to bring the naturalistic novel before the notice of the British public" (Hone, J., 1935, p. 92). In another undated letter, after the publication of his first novel, "A Modern Lover", he writes about his ambitious hopes of "digging a dagger into the heart of the sentimental school ... of bringing about a change in the literature of my country ... of being in fact Zola's offshoot in England" (Ibid., p. 101; Underscoring mine - A.L.).

Moore's works of the early period, which have loosely been classified under "naturalism" are - the novels "A Modern Lover" (1883), "A Mummer's Wife" (1885), "A Drama in Muslin" (1886), and the collection of sketches, "Parnell and His Island" (1887). All these books reveal the typical naturalistic techniques: a carefully built-up background based on observation and facts, the emphasis laid on the influence of the milieu and heredity, the unsavoury details from the seamy side of life, etc. Strictly speaking, however, only "A Mummer's Wife" might be regarded as an "experimental novel" in the style of Zola, which tells the story of a middle-class woman who leaves her quiet home and invalid husband, to follow her lover, a strolling actor-manager, and in her unaccustomed new surroundings takes to drinking and debauchery, thus ending life before her time in neglect and poverty.

By 1887 Moore's brief enthusiasm for naturalism had vanished, and his sketches, "Parnell and His Island", published this year, was, in fact, his last naturalistic book. "The Confessions", which appeared the next year (1888), contains, apart from praise, also many strictures on Zola, his former master. He refers, for instance, to "the simple crude statements of a man of powerful mind, but singular-



ly narrow vision" (p. 98), and speaks of "the putrid mud of the naturalists" in general (p. 106). In a later book of reminiscences he writes facetiously that "a man may write twenty volumes of poetry, history and philosophy, but a man will never be born who will write more than two, at the most three, naturalistic novels" (Freeman, J., 1922, p. 115).

It was, in fact, the Russian writer Turgenev, who ushered in a new phase of development in Moore's life as an artist and proved to be one of the most lasting influences during the second period of his career. His article "Turgueneff", in the "Fortnightly Review" (1888), gives evidence not only of his changed attitude to fiction but also accounts for the new bent for psychological portrayal and interest in matters of technique in his own novels and stories that were to follow: "Mike Fletcher" (1889), "Celibates" (1895), "Evelyn Innes" (1898), "Sister Teresa" (1901), "The Untilled Field" (1903), "The Lake" (1905), etc.

In the light of Turgenev's example it now seemed to him that "the doctrines of naturalism were exposed as false and materialistic and self-contradictory" ... that "the indifferent objectivity of their method was a myth, and an ugly one at that ... Far more fruitful was Turgenev's "subjective" approach, whereby even the description of external phenomena was suffused by the glow of his personality and spirit". (Phelps, G., 1956, p. 98).

At the beginning of the essay Moore gives an interesting account of his first and only personal meeting with Turgenev at the Elysée Montmartre during the fancy-dress "bal de l'Assomoir", given in honour of Zola's book. When Moore, in the costume of a "Parisian workman", was introduced to "the great Russian novelist" by his companion, Manet, the conversation soon turned to French fiction and the naturalistic method, as Zola's "l'Assomoir" was then appearing in "La République des Lettres". Turgenev uttered his significant appraisal: "For the first time Zola has created a human being; Gervaise is a woman: I feel her; she is true ... Still the same vicious method pervades the book - the desire to tell what she felt rather than what she thought" (Moore, G., 1891, p. 45).

---

\* "Turgueneff" is one of the various misspellings of the name of the Russian writer.

As Moore himself was drifting away from naturalism, he considered Turgenev's chance comment on Zola's "vicious method" to be the best answer to the questions troubling him. In the same essay he goes on to say: "The narration of facts is useless unless it has been tempered and purified in thought and stamped by thought with a specific value". He confesses that Turgenev's "happy remark" had helped him to "arrive at a more comprehensive classification of novelists than has hitherto been attempted - the thought school, and the fact school". He comes to the conclusion that "the indication is surely less liable to misinterpretation than the Romantic and the Naturalistic, the Realistic and the Idealistic" (Ibid., p. 46. - Underscoring mine - A.L.).

Throughout the essay Moore offers examples from Turgenev's works to illustrate his mastery in fusing physical facts and mental impressions: "His desire was always to give utterance to a thought, to awaken consciousness of that thought in the reader. His idea of things, not the things themselves, was what he longed and laboured to express" (Ibid., p. 46. Underscoring mine - A.L.).

Above all Moore admires Turgenev's "unfailing" and "invincible" mastery, his "subtle" and "delicate" power over his material. As Turgenev was mainly concerned with the mental and emotional values of things, in "his pursuit of his idea" he might easily have become didactic "overwhelmed and lost in the quicksands of instruction and purpose" (Ibid., p. 47). He hastens to remark, however, that Turgenev was saved from this danger by being first and foremost an artist: "The most skillful yachtsman that ever lived was not more completely master of his craft than he of his art" (Ibid., p. 47). Comparing Turgenev's stylistic devices with those of the celebrated French craftsman, Flaubert, he notes: "Flaubert's work is full of these devices, but they are too apparent; they are forced down our throats as if with a steel fork". In Turgenev, however, "they are so subtle that they do not weary, and they keep their place in the picture (Ibid., p. 56).

Evidently at that early date Moore had not yet read such masterpieces as "The Nest of Gentlefolk", "On the Eve", "Rudin", etc. because no mention has been made of them. He concentrates his attention on Turgenev's lesser-known novels "Torrents of Spring", "Smoke" and "Virgin Soil". He considers "Virgin Soil"

to be the Russian writer's "most complete work, the best synthesis of his talents ... You find there the same subtleties, and the story is clear, precise, and absolute (Ibid., p. 58).

At the same time Moore does not share the general opinion that "Fathers and Sons" is Turgenev's best book. He holds that it "is wanting in those simple lines which are the characteristics of the best fiction". In his opinion, the novel is saved only by the figure of Bazaroff, who "is a real creation ... an absolutely new and absolutely distinct addition made to our knowledge of life". He adds that "None but the greatest have achieved this, even they only very rarely: Turgeneff never before, never afterwards" (Ibid., pp. 56-57).

Moore's highest praise belongs, however, to Turgenev's short stories, in the creation of which he "stands quite alone, towering above all competitors" (Ibid., p. 60). "What have we?" he asks rhetorically, "or what has France, that can be for one moment compared with "A Sportsman's Sketches" or the volume entitled "Strange Tales"? In these stories the genius of Turgeneff is seen in its original splendour" (Ibid., p. 60).

Turgenev's supremacy in this genre Moore explains, however, by the fact that "the analytical novel is distinctly a product of Western invention, but the conte is Eastern in its origin, and has never been handled by us as forcibly as by its inventors". It is, therefore, quite natural to expect Turgenev "who is most thoroughly Tartar to write the best contes". These stories remind Moore of "The Thousand and One Nights", "so very Oriental are they in their abruptness and freedom of psychology" (Ibid., p. 60. Underscoring mine - A.L.). Moore likewise objects to the wide-spread opinion that Turgenev "was a Frenchified Russian, and that you must go to Tolstoy or Gogol for the genius of the Slav" (Ibid., p. 60).

In common with several other English critics at the turn of the century Moore considered Turgenev to be a typical "Slav Soul", appealing more to Russia than to the Western world. This misconception has been pointed out by Dorothy Brewster and the Soviet critic V.N. Sheinker, in connection with Arnold Bennett's similar view in his article "Ivan Turgenev: An Inquiry" (1899), published eleven years later. Thus, in her "East-West Passage" Dorothy Brewster points out: "Bennett was retreating to that fortress of the "Slav Soul" which later became so attractive a hide-out for the Western mind. He thought

Turgenev a Slav, marked by "melancholy, inconclusiveness, and patient, inactive faith - Oriental he was born, and remained" (Brewster, D., 1954, p. 148). As in his later works on Russian writers Moore even elaborates the idea of Turgenev as "an Oriental" and a typical "Slav Soul". Brewster's criticism of Bennett holds good of him as well.

As can be seen from the above analysis Moore is constantly comparing Turgenev, either with his former French masters - Zola, Flaubert, etc., or with the Western "analytical mind" in general. The same juxtaposition also strikes the eye when in the summary of this early essay he starts pointing out some weaknesses in Turgenev's technique, which, in his opinion, are paradoxically, derived from the novelist's artistic merits: "Turgueneff is supremely subtle - subtle even to the exclusion of almost every other quality ... He is careful never to intrude his personality, to warm his works with the light and fire of his soul" (Moore, G., 1891, p. 62). Therefore, in comparison with such more vigorous and vital artists as Rembrandt and Balzac he lacks both variety and boldness. Moore holds that it is just this "reserve" which accounts for "the impotence of Turgueneff to evolve a human soul out of his inner consciousness" (Ibid., p. 63).

In conclusion, Moore places Turgenev on "a beautifully cultivated islet lying somewhere between the philosophic realism of Balzac and the maiden-lady realism of Miss Austen" (Ibid., p. 64). In this metaphor, as in the entire essay, Royal A. Gettmann rightly points out, "Moore expressed the post-Victorian compromise in fiction: precise rendering of the external facts of life, but equal care for inner meanings; attention to the technical development of fiction as a fine art, but equal recognition of the dangers of a too-refined aestheticism" (Gettmann, R.A., 1941, p. 150).

Moore's first essay on Turgenev is important in two ways. Firstly, it reveals the growing influence of Russian realism, especially that of Turgenev, in England. Secondly, it points to an intermediary stage in Moore's own development as a novelist. It is natural that at that date he was still, at times, banking after the greater "boldness" and "variety" of his French masters. Although his well-known visit to Médan\* marked

\* As seen from Moore's later ironical essay "A Visit to Médan" (1915), Zola had refused to write the promised preface to his naturalistic novel "A Mummer's Wife" owing to the author's strictures on naturalism in "The Confessions", which marked also an end in his friendship with Zola and the other naturalists in Paris.

the final break in his allegiance to Zola and the naturalists, Balzac and Flaubert were to remain important influences for several years, parallel to his growing interest in Turgenev, on the one hand, and aestheticism, on the other. It is significant that his later novel, "Esther Waters", which is generally considered to be his only masterpiece, published in 1894, was clearly written under the influence of the French school, notably of Balzac and Flaubert, admitted by the author himself.

## 2.

The fact remains, however, that during the second period of his career Moore reveals a strong bent for aestheticism and a gradual drifting away from realism. Apart from his admiration for Turgenev's "perfect craftsmanship", different other influences have found continuous utterance in his critical works and books of reminiscences: the native aesthetic movement, the French symbolism, impressionism and decadence. Already "The Confessions" was full of praise for Pater, Gautier, Verlaine, Mallarmé and Huysmans. He responded enthusiastically to the example of Pater's "Marius the Epicurean", and Huysmans' "A Rebours". Thus, he wrote, for instance, that "It was the idea of the new aestheticism - the new art corresponding to ancient life - that captivated me, that led me away" from the naturalists. (Moore, G., 1905, p. 101). Further he notes that "Marius was the stepping-stone that carried me across the channel into the genius of my own tongue" (Ibid., p. 219). He calls Huysmans' "A Rebours" "a prodigious book, that beautiful mosaic" and adds that "Huysmans is quite right, ideas are well enough until you are twenty, afterwards only words are bearable ... I wish I had a volume of Verlaine, or something of Mallarmé's to read" (Ibid., p. 222. Underscoring mine - A.L.).

Moore's growing preoccupation with aestheticism and matters of pure form becomes strikingly evident in his later criticism of Russian fiction, especially in his essay "Turgenev and Tolstoy", republished in the "Avowals" (1911).

While in the early essay of 1888, Moore still referred to Turgenev as a realist, occupying a middle position

"between the philosophic realism of Balzac and the maiden-lady realism of Miss Austen", then now his analysis is solely concerned with the aesthetic qualities of Turgenev's fiction, with its "form" and "technique". Neither is there any trace of the earlier mild criticism of Turgenev's "reserve" or of his other "weaknesses". Turgenev has become the perfect artist "disciplined in his craft, disdainful of eccentricities, mindful of balance and proportion" (Gettmann, R.A., 1941, p. 152).

Returning to Turgenev's short stories Moore does not analyse them from the point of view of their contents, their realism, but from the beauty of their form. He considers them to be "as shapely as Greek vases ... The most comely stories in the world" (Moore, G., 1911, p. 125). And further he compares a tale by Turgenev with a beautiful landscape by Corot: "Tourguéneff and Corot ... They have been and still are the holy places where I rested and rest; together they have revealed to me all that I needed to know" (Ibid., p. 130). His next remark on French writers brings home the aesthetic standpoint and divergence from realism still more clearly: in comparison with Turgenev, Flaubert was no "tale-teller", his "best books are not novels, but satires", and although Maupassant wrote perfect tales - they amounted to "so very little" (Ibid., p. 25).

Once again Moore explains Turgenev's mastery of spinning beautiful tales by his Oriental origin. Resorting to his former wrong conception of Turgenev, the "simple Slav Soul", belonging to the East, he writes: "Did not whisper once reach me that Tourguéneff came from the Crimea, once a Greek colony?" (Ibid., p. 142). And at another place he writes: "Simple Slav as he was" Turgenev could also "be clear and deep, for he saw into nature deeply, and without trying to understand, he understood ... his art was unconscious as nature; he made no effort to understand life" (Ibid., p. 124).

Together with this Oriental, "unconscious" quality of Turgenev's art, Moore stresses the point that he was indifferent to social and political issues. Although he reacted to human sufferings, he did it, as if, "indirectly", without interfering with the "sad" or "evil" state of affairs (Ibid., p. 126). Such simplified approach also prevents

Moore from understanding Turgenev's realism in his socially-conscious novels, i.e. "Rudin" or "On the Eve", which in his analysis become beautiful, well-told tales. Thus, he sums up his impressions of "On the Eve" with the words: "None will ever tell the tale of love's delight as well again" (Ibid., p. 128).

While reading Turgenev, Moore has always been "conscious of being in the company of a gentleman and a scholar - a scholar who has chosen to work in the novel". This aristocratic aloofness, in Moore's opinion, also accounts for Turgenev's "good-mannered" approach to his characters. He "knew the serf as the gentleman knows the serf; he knew the gentleman as the gentleman knows the gentleman (Moore, G., 1891, p. 49).

G. Phelps rightly points out that this view of Turgenev as "the patrician", who knows and understands everything but keeps his distance, was common to many English critics of the period, and Moore did not form an exception. (Phelps, G., 1956, p. 50).

### 3.

Speaking of the Russian influence on English writers many scholars have drawn parallels between George Moore and Henry James. G. Phelps notes, for instance, that both writers had started their early career as disciples of French realism or naturalism, and in their subsequent development had become ardent students of Turgenev's perfect "technique", the traces of which might be observed in their own work" (Phelps, G., 1956, pp. 96-99). The critic further writes that as Moore's admiration of Turgenev steadily increased ... he found himself, like James, incapable of fully appreciating any of the other Russian novelists" (Ibid., p. 99). This statement holds true of Moore's critical notes on either Dostoyevsky or Tolstoy.

As early as 1884 Moore had written a "Critical Introduction" to Lena Milman's translation of Dostoyevsky's "Poor Folk" which refers to a certain interest in and knowledge of the Russian writer. His later opinion of Dostoyevsky is, however, mostly negative. In his essay on Turgenev he claims, for example: "Dostoyevsky I know to be

little more than Gaboriau with psychological sauce, and that of an inferior kind" (Moore, G., 1891, p. 48). In his later book of reminiscences, "Avowals", while analysing Turgenyev's craft as a "tale-teller", he ranks Dostoyevsky much lower in this respect. Admitting that Dostoyevsky belonged to those men of genius, who wrote novels, he adds that "vapour and tumult do not make tales, and before we can admire them modern life must wring all the Greek out of us. His farrago is wonderful, but I am not won" (Moore, G., 1924, p. 125).

In another book of reminiscences and literary criticism, "Hail and Farewell" (II Salve), he once again complains of Dostoyevsky's "obscurity" in treatment when he writes that "The Brothers Karamazov" "dissolve into vapour" (Moore, G., 1912, pp. 222-223). The same idea has been borne out by Gerraint Goodwin in his easy "Conversations with George Moore" (1930). Recalling a conversation between Moore and an unrestrained admirer of Dostoyevsky, Goodwin writes how Moore was searching for words to express this weakness (i.e. obscurity). Having suggested "snow", "soft clay" and "shadows", Moore concluded: "Simplicity is a great virtue... the writer's method is direct carving and in stone. We should not be asked to look through frosted glass as a lot of phantoms moving vaguely about the lawn" (Goodwin, G., 1930, pp. 137-138; Gettmann, R.A., 1941, p. 152).

In his criticism of both Dostoyevsky and Tolstoy Moore does not estimate these writers in their own right, but only in comparison with Turgenyev, from a narrow aesthetic viewpoint. At the time when the popularity of Dostoyevsky and Tolstoy was steadily growing in England, threatening to eclipse the former eminence of Turgenyev, Moore did the latter, in fact, a disservice, regarding him not so much as a realist, than a classical Greek prophet of Beauty and proportion.

J. Middleton Murry, the prominent English critic of the period, expresses this changed attitude to Russian realism most clearly when he writes: "It began to be realized that the method of saying it was little compared to the significance of the thing said. Tolstoy and Dostoyevsky had been saying tremendous things, while the novelists of the West had been busy with some private conception of "art" (Cf. Frierson, W.C., 1942, pp. 138-139).



This changed literary climate also accounts for the fact that Moore's eccentric strictures on Dostoyevsky and Tolstoy were either considered to be "wrong-headed" and "perverse" (Gettmann, R.A., 1941, p. 153) or left out of the respective critiques altogether.

The greater part of Moore's hostile criticism on Tolstoy occurs to the extent of three chapters (V-VII) in the "Avowals". Chapter V is opened with Moore's account of a visitor at his retreat in Ebury Street - a man who turns out to be "one of Tolstoy's critics, and one of Tourguéneff's translators" (Moore, G., 1924, p. 131), and who has come to ask him an interview on the recently published essay "What Is Art" by Tolstoy. This situation offers Moore his favourite device of comparing the "art" of the two Russian writers. In Moore's opinion, "Tolstoy's realism and ethics were the cause of his popularity" because "a sudden somersault or a crude exhortation will draw a crowd" (Ibid., p. 134). Although in the question of popularity "Tolstoy could wear Tourguéneff on his watch-chain" he is convinced that "the trinket on the watch-chain is often more valuable than the chain" (Ibid., p. 135). Pondering further on the relative popularity of the two writers, Moore argues that, however deep the spell Tolstoy "casts upon us, the sensation he communicates is a harsh one, even ugly". Tolstoy's "breath is a blast from the north", whereas Turgenev "breathes like the south wind always" (Ibid., p. 136). In Moore's opinion, it is Tolstoy's didactic "ugly temperament" that spoils everything; "Tourguéneff's more sensuous temperament allowed him to see life beautiful". From this comparison of the two different "temperaments" Moore draws the conclusion: "though the artist may teach, it must be indirectly; only with beautiful images and ideas may he draw men's minds from baser things". Moore further holds that it is likewise Tolstoy's "ugly temperament" which "intervenes between him and his intelligence", preventing him from creating a work of art. "The vast architecture" of "War and Peace" with "the number of characters all going hither and thither, each on an errand big or little, the multiplicity of events, all perfectly controlled by one central purpose" - all this reminds Moore

of the canvases of Tintoretto and Veronese. He hastens to remark, however, that differently from the great Venetian artists, Tolstoy's "canvas" contains everything but beauty, "we find upon it very little else but black and white" (Ibid., p. 137).

Moore, the former disciple of French school, who in his early books built up detailed backgrounds to the main action, utterly disagrees with what he calls "the surface values" of Tolstoy's realism. His main objection to "the vast architecture" of "War and Peace" lies in the fact that it is "filled with pictures ... scenes taken from life" (Ibid., p. 138). He goes on to say that "no writer ever tried harder to compete with Nature than Tolstoy" that "he is one of those men to whom everything is plain and explicit except the obvious" (Ibid., p. 138).

The same chapter also contains Moore's distorted treatment of Tolstoy's characters in "War and Peace". In comparison with Turgenev's subtle insight into the soul of man he considers that Tolstoy is not a great psychologist... for when he comes to speak of the soul he is no longer certain; he does not know" (Ibid., p. 133). The memorable portrait of Platon Karatayeff has been reduced to a nameless "peasant philosopher", whom Pierre Bezukhov meets on his way, a man "who has a little pink puppy (the puppy generally runs on three legs)" (Ibid., p. 139). Moore's attitude is likewise cynic towards other famous characters in "War and Peace". His only comment on Natasha is that in the fourth volume of the novel she "abandons her sensuous, frivolous girlhood, and becomes extraordinarily interested in her babies, even in their disgusting little ailments(!)" (Ibid., p. 139). Finally he comes to the conclusion that "we must look upon Pierre as Tolstoy's one creation". At the same time Moore doubts, however, "if he is a creation", because immediately Turgenev's characters come into his mind: "for what we have to decide is if Pierre be an entity in the sense that Bazaroff, or Insarov, or the would-be Nihilist in "Virgin Soil" are entities" (Ibid., p. 140).

Moore's aesthetic slogan of Beauty and his utter retreat from realism are, perhaps, best revealed in Chapter VI of the "Awards" in which he sets out to analyse Tolstoy's treatment of war - the battle scenes of Borodino and Napoleon's flight from Moscow. The vastness of Tolstoy's

panorama once again reminds him of the canvases of Tintoretto and Veronese. While, however, "the great Venetian artists were unburdened with any idea but beauty" Tolstoy's "object was to rid himself of all sense of beauty, to crush it out of his heart; his whole life was a long preaching against beauty ... He reviled it, he spurned it, he spat upon it" (Ibid., p. 140). As a matter of fact, in passages like these, Moore, the aesthete, most aggressively reacts against Tolstoy, the realist, who could not see any "beauty" in war, so utterly devoid of it.

The rest of the chapter is concerned with, what Moore calls, the cosmopolitan nature of Tolstoy's art, - art "which lacks original form, recalling in many ways English and French fiction!" The composition of "Anna Karenina" seems to him "to be derived from the English novel", notably from "Vanity Fair", and "its realism suggests a French source" (Ibid., p. 143). The same is true of "War and Peace", which reminds him of "the realism of Flaubert". As, however, the writing dates of "Madame Bovary" and "War and Peace" do not corroborate "Tolstoy's indebtedness to the Frenchman", Moore next falls back on Balzac "as having suggested the realism of both Tolstoy and Flaubert" (Ibid., p. 143). Trying to get out of the vicious circle of literary cross-currents and still being "perplexed by the numerous and implicated sources of Tolstoy's art", Moore offers another solution: "the nearest thing to truth that can be said about it" is that this realism "arose in the middle of the nineteenth century in Western Europe and represents in art the scientific ideas of Taine, Herbert Spencer and Darwin" (Ibid., p. 143). Contradicting himself, and referring once again to Tolstoy's immediate debt to Flaubert's "Madame Bovary", Moore exclaims: "How else can we account for the fact that his realism so often reminds us of a lady dressed in French fashion for 1870 going out for a walk on the steppes?" (Ibid., p. 144).

#### 4.

However contradictory and perverse Moore's strictures on the nature of Tolstoy's realism might seem to be, they still express the opinion of a group of critics, main-

ly from the camp of aesthetes, in both England and America. Like Moore, Henry James ranked Turgenev, the artist, much higher than either Tolstoy or Dostoyevsky. He called Turgenev "an artistic influence extraordinarily valuable and inextricably established ... the novelists' novelist" from whom one should learn a lesson (James, H., 1956, p. 49). Tolstoy, on the other hand, struck him as "a monster harnessed to his great subject - all human life! - as elephant might be harnessed, for purposes of traction, not to a carriage, but to a coach-house" (Ibid., p. 49).

As R.A. Gettmann points out, this view was "emphatically expressed" by various other critics of "an aesthetic compulsion". He refers, for instance, to "Oscar Wilde who believed the 'Art never expresses anything but itself' that 'it has an independent life'. Naturally, then he was bound to think that Turgenev was 'by far the finest artist among the Russians'". Although "Wilde granted that Tolstoy had 'largeness of vision and epic dignity', and that Dostoyevsky had ... psychological depth, Turgenev was the greatest artist because he dealt not with the facts but with the 'affects of life'" (Gettmann, R.A., 1941, p. 137).

Various other scholars, who have closely followed the current criticism on the Russian realists, corroborate this view. Thus, in her "East-West Passage" Dorothy Brewster writes that "In contrast to Turgenev's shapely novels, those of both Dostoyevsky and Tolstoy were for a long time considered 'formless'". She quotes the opinion of Matthew Arnold who "could not take 'Anna Karenina' as a work of art" as "it was a piece of life", and who considered "the great war scenes of 'War and Peace', the sketches of society ... and the crimes and punishments of 'Resurrection' to be 'half-digested and crude'" (Brewster, D., 1954, p. 224).

We do not often meet such juxtaposition of the three Russian writers in the critical works of the English realists. Arnold Bennett and John Galsworthy, for example, who had been among the earliest worshippers of Turgenev, were later influenced by both Tolstoy and Dostoyevsky, which has also found utterance in their controversial articles and letters. It is a well-known fact that Arnold Bennett "drew up a list of the twelve best novels in world literature and all were Russians" (Gettmann, R.A., 1941, p. 9). Under the two current influences, French and Russian realism, they cre-

ated their own manner of writing, deeply individual, and characteristic of them only.

The same cannot be said of George Moore, whose literary personality was constantly in "flux" and subject to most divergent impressions. With great ease he "took up and abandoned first one and then another enthusiasm" (Gettmann, R.A., 1956, p. 96). He carried his experimentation so far that one cannot speak of a typical "Moore" novel, as one can speak of a "Bennett", or a "Galsworthy" novel. Each of them marks a fresh start and the author's different intent. Still the fact remains that during the second period of his career when he had drifted away from French naturalism and realism, his most lasting influence was Turgenev, but whose works he followed from a narrow aesthetic standpoint. On Turgenev's model were clearly written his later collection of stories, "The Untilled Field" (1903) and the novel "The Lake" (1905), both dealing with the Irish theme. It is significant, Donald Davie states, that in "The Lake" Moore "came as near as any novelist has done to writing in English a novel that is like Turgenev's" (Davie, D., 1956, p. 2). It was, however, the form of Turgenev's "shapely novels" that he carefully set out to follow. Imitating the different stylistic devices, the treatment of characters (i.e. the effect of nature on the moods of his hero), the tone and the general atmosphere of his model, he had created a work that was as "foreign" as was his early, different imitation, "A Mummer's Wife", the only naturalistic novel in England, written strictly after Zola's pattern.

In spite of this lack of originality and the faults of his "fluid" nature, George Moore is, no doubt, an interesting and intriguing figure at the fin de siècle period of transition. His development reflects the course of a half-century, when various foreign influences started to shatter the insular intactness of Victorian fiction. Most of the literary currents and cross-currents - French naturalism and realism, symbolism and impressionism, the native aesthetic movement and Turgenev's artistry, the Celtic Revival and the Irish Drama Renaissance - have found some reflection in his work. At every stage of his changeful career the care for form remains the only element of continuity. Neither as a poet, short-story writer, novelist or, in the definite sense, a literary critic, belongs he to the foremost writers of the kind. In the

background of this important period of modern English literature, however, his vast mediocre production provides a lasting interest.

#### R E F E R E N C E S

- Brewster, D. *East-West Passage. A Study of Literary Relationships.* - London: Allen and Unwin, 1954.
- Chaikin, G. *George Moore's Early Fiction.* - In: Owens, Graham, *George Moore's Art and Mind.* - Edinburgh: Oliver and Boyd, 1968.
- Davie, D. (ed.) *Russian Literature and Modern English Fiction.* - A Collection of Critical Essays. Introduction. - Chicago and London: The University of Chicago Press, 1956.
- Decker, C.E. *The Victorian Conscience.* - New York: Twayne, 1952.
- Freeman, J. *A Portrait of George Moore In a Study of His Work.* - London: T. Werner and Laurie, 1922.
- Frierson, W.C. *The English Novel in Transition.* - Norman: The University of Oklahoma Press, 1942.
- Gettmann, R.A. *Turgenev in England and America.* - Urbana: The University of Illinois Press, 1941.
- Hone, J. *The Life of George Moore.* - London: Victor Gollancz, 1936.
- Goodwin, G. *Conversations with George Moore.* London, 1930.
- James, H. *Ivan Turgénieff (1818-1883).* - In: *Russian Literature and Modern English Fiction.* - Chicago and London: The University of Chicago Press, 1956.
- Moore, G. *Confessions of a Young Man.* - Leipzig: Tauchnitz, 1905.
- Moore, G. *Impressions and Opinions.* - New York: Brentanos, 1891.
- Phelps, G. *The Russian Novel in English Fiction.* - London: Hutchinson's University Library. 1956.
- Quiller-Couch, A.T. *Novels of the 19th Century.* Pall Mall Magazine, Feb., 1901.

## ДЖОРДЖ МУР И РУССКИЕ РЕАЛИСТЫ XIX ВЕКА

А. В. Луйкас

Резюме

Джордж Мур относится к типичным писателям на рубеже XIX и XX веков, когда различные иностранные литературные влияния с континента — особенно французский и русский реализмы — стали изменять развитие современного английского романа.

Начиная свой писательский путь как ученик французских реалистов, Бальзака и Флобера, но особенно натуралиста Золя, он также знакомится с творчеством русских писателей, Тургенева, Толстого и Достоевского. Мур и является одним из первых писателей, который знакомит читателей Англии с французской и русской литературой.

Из великих русских писателей XIX века Мур считает Тургенева самым лучшим мастером слова, о чем свидетельствуют его литературоведческие статьи "Turgueneff" (1888) и "Turgueneff and Tolstoy" (1891). Непосредственное влияние Тургенева можно заметить и в его стиле и манере повествования позднейших работ ("The Untilled Field" and "The Lake").

Но в то же время, подвергаясь сильному влиянию модных декадентских литературных течений — французский символизм и импрессионизм (Бодлер, Верлен, Гюисманс) и эстетизм (Готье, Пейтер), Мур не может проникнуть в сущность Тургеневского реализма, обращая главное внимание на внешние стороны его произведений. По мнению Мура, Тургенев был воплощением классической гармонии и красоты в мировой литературе. Социальное содержание Тургеневских произведений он считает второстепенным или совсем отсутствующим.

Об отступлении Мура с первоначальных позиций реализма свидетельствует и его искаженный анализ произведений Толстого и Достоевского. Постоянно сопоставляя произведения этих писателей с произведениями Тургенева с точки зрения "форм" и "художественного мастерства", Мур выражает типичные мнения критиков-эстетов (Джеймс, Уайльд, Арнольд и др.) на рубеже веков.

## DIE WORTKUNST DER ESTNISCHEN NATIONALEN BEWEGUNG UND DIE INTERNATIONALE LITERATURTRADITION

Harald P e e p  
Staatliche Universität Tartu

Anfang des XIX. Jahrhunderts treten in der romantischen Literatur Europas zwei einander entgegengesetzte Traditionen zutage. Einerseits war in ihr eine die Traditionen verschmähende und eine sinnlich belebte Bildlichkeit anstrebende poetische Universalidee vertreten. Andererseits verlieh die dynamische Zeit den Werken der Romantiker beachtenswert viele Züge, die ihrer Einstellung nach unbestritten auch die soziale Problematik der Gegenwart berücksichtigten und dadurch die sog. Politisierung der Kunst bedingten.

In der Verflechtung von Restauration und Reaktion, von Schwärmerei für die Vergangenheit und für das Revolutionäre, von ironischer und pathetischer Weltbetrachtung äußerten sich die divergierenden Bestrebungen der Romantiker. Als Ergebnis der jahrzehntelangen Kämpfe und Spannungen kristallisierte sich das weltanschauliche Suchen der Romantiker um die Mitte des Jahrhunderts zum politischen Liberalismus, und es bildeten sich auch die spezifischen Wesenszüge der kunstschöpferischen Methode der Romantiker heraus.

Die estnische Literaturentstehung - beeinflusst durch die sozialen Verhältnisse - spät. Die nationale Literatur im wahren Sinne dieses Wortes konnte sich erst Mitte des XIX. Jahrhunderts entfalten. Desto wesentlicher und lebenskräftiger ist hier die richtungsweisende Rolle der internationalen Romantik. In Estland begann man die Wortkunst forciert und zielbewußt zu entwickeln, daher traf man auch eine eigene Auswahl unter den international herkömmlichen Motiven, Themen und Verfahren der poetischen Gestaltung, ordnete sie den allgemeinsozialen Bedürfnissen des Augenblicks unter. Der Verfall der feudalen Verhältnisse, die andauernde Krise des Sys-



tens der Leibeigenschaft, Verschiebungen in der sozialen Struktur und Psychologie in Verbindung mit der Entfaltung der Nation - all das bedingte das Unterordnen der romantischen Universalidee ihrer konkreten Engagiertheit.

Aus dem Zeitalter der Aufklärung stammte das neue Verhalten zum einfachen Volk. Die Literatur und die Kunst vertraten nicht nur eine von der bisherigen unterschiedliche neue Lebenserkenntnis und Moral, sondern den Erwartungen der breiteren Leserschaft entgegenkommend, begannen sie auch einen neuen Geschmack zu entwickeln. Das bedingte in der bildhaften Sprache der Kunst die untrennbare Verflechtung der internationalen schöpferischen Erfahrungen mit volkstümlichen Formen und herkömmlichen Vorstellungen des Volkes.

Die ehemalige aristokratische Kunst erzog sich keine Zuhörerschaft. In dem Autor eines Kunstwerkes sah man damals nicht den Schöpfer bleibender ästhetischer Werte, sondern nur den Ausübenden einer gewissen dienenden Funktion im herausgebildeten sozialen Mechanismus. Erst in Verbindung mit dem Anstieg der allgemeinen Kultur und mit der Vergrößerung der sozialen Rolle der Kunst vollzog sich ein Umschwung in den Auffassungen, und die Literatur der Aufklärung lenkte ihre Aufmerksamkeit auf die Gestaltung ihres eigenen Auditoriums, immer wieder neue weltanschauliche und ästhetische Beziehungen mit den breiten Volksmassen suchend. Im Namen dessen galt es, sich zu den bisherigen Überzeugungen revolutionierend zu verhalten und auf dem Gebiet der Ethik und Ästhetik als Reformers aufzutreten. Natürlich bildete sich in Verbindung damit vorrangig eine agitierende, stellenweise direkt publizistische Anlage auf Kosten des zeitlosen Belletristischen heraus. Die bisherigen konventionellen künstlerischen Signale funktionierten nicht mehr wie früher.

Zur literarischen Entlehnungsquelle der estnischen Literatur des XIX. Jahrhunderts wurde vor allem die deutsche Dichtung, durch die Vermittlung des Deutschen in geringerem Umfang auch das zeitgenössische Schaffen anderer Völker. Natürlich spielte hierbei eine wesentliche Rolle auch die humanistische Orientierung der damaligen Schulbildung. Fr.R. Kreutzwald und Fr.R. Tscherning, die eine führende Rolle bei der Sozialisierung und Modernisierung der estnischen schriftstellerischen Kultur spielten, waren von den Ideen der deutschen Aufklärung beeinflusste Ärzte, denen eine weite humanistische Erudition eigen war und die gleich-

zeitig auch die politische Lage ihres Volkes wahrnahmen. Die demokratischen Erfahrungen der internationalen Bewegung der Aufklärung sachkundig benutzend, wirkten sie als Reformer der gesellschaftlichen Mentalität.

Der von Fr.R. Paehlmann gepflegte ätiologische Mythosist nicht nur die Entrichtung eines Tributs an die allgemeine romantische Beschäftigung mit der Vorzeit, sondern in ihm kann man auch ein plebejisches Rebellieren gegen die orthodoxe kirchliche Weltanschauung sehen, wie das bei analogen Beispielen der deutschen Literatur zu beobachten war. In ihm kann man auch ein achtungsvolles Verhalten gegenüber den Überlieferungen seines Volkes feststellen, sowie das Bestreben, diese entsprechend den internationalen Kunsterfahrungen zu stilisieren. Mit seinen deutschsprachigen Veröffentlichungen versuchte Paehlmann auch das Interesse der Leser anderer Völker für die Geistesart und für die soziale Lage des unterdrückten Bauernvolkes zu wecken.

Fr.R. Kreutzwalds Anteil als Adaptierer von Volksbüchern Westeuropas in Estland, als Herausgeber neuzeitlicher, romantisch stilisierter Märchen und vor allem als Verfasser des Nationalepos "Kalevipoeg" verdient vom Standpunkt der Nationalkultur aus höchste Anerkennung. Zur gleichen Zeit aber ist in bezug auf ihn auch auf zahlreiche Vorbilder und Entlehnungsquellen (J.H. Zschokke, W. Hauff, L. Uhland, N. Lenau, J.H. Witschel, J.V. Widmann u.a.m.) hingewiesen worden. Entscheidend für alle diese schriftstellerischen Kontakte ist aber die Tatsache, daß Kreutzwald niemals nur einfach als mechanischer Vermittler verfuhr, sondern stets, den Ideen der Aufklärung folgend, seinen Werken eine bestimmte soziale, seinem Volke nahestehende Richtung verlieh. Daher werden der Antifeudalismus und Antiklerikalismus in seinen Arbeiten in mancher Hinsicht konkreter hervorgehoben als bei den zum Vorbild benutzten Autoren.

Die führende Lyrikerin der Blütezeit der nationalen Bewegung Lydia Koidula stützte sich in ihrem Schaffen weitgehend auf die romantischen Literaturüberlieferungen Westeuropas. Neben den deutschen humanistischen Klassikern, die auch Kreutzwald bei seinem dichterischen Schaffen inspiriert hatten, steht Koidulas Schaffen unter dem Einfluß der revolutionär gesinnten Romantiker (F. Freiligrath, G. Herwegh, H. Heine). Auch als aufklärerische Prosaistin stützte sie

sich gleichfalls weitgehend auf ausländische Vorbilder. Eben-  
solche weitreichende Einflüsse der internationalen Literatur  
finden sich auch im Schaffen F. Kuhlbars, J.V. Janssens,  
M. Veskes und noch bei mehreren anderen Schriftstellern der  
Zeit der nationalen Bewegung.

Die vergleichende Literaturforschung hat sich lange Zeit  
mit der Erforschung der Quellen und des Umfangs derartiger  
Einflüsse befaßt. Damit ging auch in Estland stellenweise ein  
ziemlich nihilistisches Verhalten zum Kulturerbe des eigenen  
Volkes einher: das rein Nationale und Ursprüngliche anstreb-  
end, schätzte man die Folklore hoch ein und degradierte ein-  
en großen Teil des literarischen Schaffens des XIX. Jahrhun-  
derts zur bloßen Nachahmung, wobei sie nur als Vorläuferin  
der wahren Nationalliteratur angesehen wurde. Diese Auffas-  
sung ist durch einen klaren Antihistorismus gekennzeichnet,  
denn in diesem Fall wurden das zeitlos Künstlerische oder so-  
gar ästhetische Kriterien aus einem bestimmten Jahrzehnt des  
XX. Jh. zum Kriterium genommen, nicht aber das, was die Li-  
teratur unserem Leser des XIX. Jh. war, was seinen Bedürfni-  
sen entsprach und ihn dabei weltanschaulich und ästhetisch  
bildete. Ergänzt durch die nationalromantischen Überliefer-  
ungen, durch die Elemente der nationalen Stiltradition, durch  
die örtlichen Probleme und Ideen der Gegenwart, empfand man  
auch diese auf Entlehnungen beruhende Literatur in unserem  
sozialen Kontext als originell und konnte in jener Zeit, da  
der gesellschaftliche Gedanke auf der allgemeinpolitischen  
und wissenschaftlichen Ebene eingeeengt war, das Bewußtsein  
des Volkes auf künstlerischer Ebene wesentlich lenken.

Es ist falsch, das Nationale nur in der Befolgung der  
Tradition der Folklore zu verstehen. Die Kenntnis und Erfor-  
schung der Folklore selbst wurde erst im XIX. Jh. aktuell, als  
man sie durch den Einfluß der romantischen Kulturtradition  
in ganz Europa zu schätzen begann. Ihr Sammeln und ihre li-  
terarische Weiterentwicklung besaß von Anfang an außer der Er-  
haltung und Zusammenfassung ihres empirischen Materials auch  
eine anwendbare Funktion. Sie war ein Mittel zur Weckung des  
nationalen Selbstbewußtseins, eine Waffe im sozialen Kampf  
in den Händen der antifeudalen Kräfte. Man ging sogar noch  
weiter: sie wurde durch die Pseudomythologie, durch ihre bel-

letristische Weiterentwicklung und durch ihre philosophische Modernisierung ergänzt. Auch das Nationalepos war bei weitem nicht in seinem ganzen Umfang auf dem in der Folklore erhaltenen Material aufgebaut, sondern widerspiegelte maßgeblicher die Standpunkte der nationalen Aufklärung als die Überlieferungen der Vorzeit.

Der estnische Folklorist und Literaturhistoriker des XX. Jh. August Annist hat unsere nationale Bewegung des XIX. Jh. wie folgt charakterisiert: "Die Nachricht vom Aussterben des Volkes erweckte die Wissenschaft, die Wissenschaft - das Volk! Er hatte dabei die Tätigkeit der Gelehrten Estnischen Gesellschaft im Auge, die unter den Bedingungen des sich verstärkenden feudalen und nationalen Druckes wirkend und sich nach den Ideen der Aufklärung richtend, in den 40er Jahren des XIX. Jh. das akademische Interesse auf die materielle und geistige Kultur des unterdrückten Bauernvolkes lenkte und damit den Anstoß zu ihrer Sammlung und Herausgabe gab. Die Gelehrte Estnische Gesellschaft wurde zum geistigen Zentrum, dem die Idee zur Schaffung des "Kalevipoeg" entstammte, in dem man die Folklore kennenlernte, wo sich die fähigsten Kräfte der nationalen Bewegung versammelten. Ihre Mitglieder wirkten als Vermittler zwischen den örtlichen und westeuropäischen Kulturtraditionen; der demokratische Flügel der Gesellschaft war sich seiner kulturpolitischen Mission voll bewußt. Natürlich ist dabei auch zu berücksichtigen, daß das Wirken der Gesellschaft selbst und die Bestrebungen ihrer fortschrittlichen Mitglieder durch die realpolitischen Verhältnisse des Baltikums bedingt waren und dabei auch die Schwierigkeiten widerspiegeln, die durch einen derartigen Übergang des akademischen Interesses zu einer nationalen Aktion notwendigerweise entstehen mußten.

Die schöne Literatur mitsamt der aufklärerischen Zweckliteratur waren gerade diejenigen Kanäle, durch welche der philosophische Gedanke der Aufklärung und die sozialen Bestrebungen für das Volk verständlich und emotional annehmbar gemacht wurden. Eine sog. reine Kunst, die zeitlos und sozial nicht anwendbar war, gab es nicht, und die damaligen Leser estnischer Bücher bedurften auch ihrer nicht. Tagesprobleme behandelnde Schriften wurden aber auf einmal dringend in solcher Menge benötigt, daß man in großem Umfang die entsprechenden internationalen Erfahrungen benutzen mußte. Dazu

wurden die Volksbücher der Aufklärungszeit, die romantische Dichtung und später auch die romantische historische Prosa übersetzt, adaptiert und nachgeahmt.

Das Schaffen solcher ausländischen Autoren, das irgendwelche weltanschaulichen Berührungspunkte mit den örtlichen Verhältnissen Estlands hatte, erregte die Hauptaufmerksamkeit der Schriftsteller der estnischen nationalen Bewegung. Vor allem gehörten hierher nationalromantische Werke, von den pathetischen Freiheitsdeklarationen der Poesie bis zur romantischen Gestaltung des Helden in der Epik. R. Burns, M. Vörmarty, Hoffmann von Fallersleben, J.L. Runeberg, natürlich auch J.W. Goethe und Fr. Schiller, sowie viele bedeutend weniger bekannte Autoren wurden in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts übersetzt oder von den estnischen Schriftstellern paraphrasiert. Reichliche Motiventlehnungen finden sich (in Details) besonders in den Oden. Bei Übersetzungen von ganzen Werken wurden meistens unbedeutendere Autoren bevorzugt. Offensichtlich erkannten die Übersetzer poetischer Werke ins Estnische die Unzulänglichkeit ihrer poetischen Fähigkeiten, aber auch die unzulängliche Vorbereitung ihrer Leserschaft für das volle Verständnis klassischer Dichtungen der Weltliteratur.

Auch in der estnischen Balladendichtung treten bei vielen Autoren (L. Koidula, Fr.R. Kreutzwald, F. Kuhlbars, J. Bergmann, M.J. Eisen) nationalromantische Motive auf. Hieran haben einen wesentlichen Anteil die Pseudomythologie und die Imitationen des Archaischen der Volksdichtung, und das besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als sich die estnische Literatur immer mehr differenzierte. Wir finden unter den Werken estnischer Poeten visionäre Darstellungen von den Freiheitskämpfen der Vorzeit, lokale Entsprechungen der tragischen Balladenmotive G.A. Bürgers, die Verknüpfung des Problemkreises des philosophischen Poems "Buddha" von J.V. Widmann mit dem Kampf der Esten im XIII. Jh. gegen den von den Deutschen aufgezwungenen christlichen Glauben, die Wiedergabe der Volkserzählungen in Versen u.s.m. In Kreutzwalds künstlerisch hochwertigen Publikation "Estnisch Volksmärchen" (1860-1866) hat neben der internationalen Prosatradition (die Gebrüder Grimm, Jean Paul, J.P. Hebel) auch die estnische romantische Stilisierung eine Rolle gespielt.

Romantisch verklärte Helden anderer Völker mit denen die estnischen Schriftsteller ihre Leser unmittelbar bekanntmachten oder die sie als Vorbild bei der Gestaltung ihrer eigenen nationalen Helden benutzten, gibt es nicht wenig. Hennen wir hier z.B. Wilhelm Tell, Andreas Hofer, Abraham Lincoln, Garibaldi. Der Kultus des romantischen Helden war zur Blütezeit der nationalen Bewegung eine für die Literatur sehr charakteristische Erscheinung, die andauerte und sich besonders in den 80er Jahren in der Prosaepik noch vertiefte (E. Bornhöhe, A. Saal); wobei viele Motive der Werke, Elemente der Sujetentwicklung und der Stil im wesentlichen dem Siegeszuge des internationalen Romans Dank schuldeten, darunter besonders W. Scott und A. Dumas.

Der strengen Zensur wegen finden wir um die Mitte des XIX. Jh. in der originellen estnischen Literatur nur wenige unmißverständliche gegen den Feudalismus gerichtete Standpunkte. Es war aber möglich (wenn auch nur mit gewissen Einschränkungen) über die Freiheit überhaupt zu schreiben, mit knappen Verallgemeinerungen, doch mit desto beredtsameren Einzelheiten, Milieubilder zu entwerfen, unter dem Schutze moralisierender oder pietistischer Schlußfolgerungen auf die realen Lebensverhältnisse des Volkes hinzuweisen, dem Volke die nötigen Kenntnisse zur Selbsterkenntnis zu liefern, Wertkriterien aufzustellen und gegen die Erscheinungen des Übels zu kämpfen, ohne dabei seine sozialen Wurzeln anzutasten. Und all das mußte an der Grenze des Erlaubten und Unterlaubten unter den Bedingungen des Zarismus und unter der Aufsicht fremder Feudalen geschehen.

Es ist verständlich, daß sich ein estnischer Literat unter diesen Bedingungen der Publizistik und den halbpublizistischen Genres zuwandte, soviel wie möglich die Tribüne der Journalisten benutzte und dort, wo eine direkte eigene Meinungsäußerung nicht möglich war, sich ans Übersetzen oder an die Popularisierung des anderswo Veröffentlichten machte. Die Parallelen und Analogien blieben dem Leser nicht unverständlich. Koidula behandelte anhand des Stoffes von W.O. Horn das tragische Schicksal der Inka unter den spanischen Eroberern und den Widerstand der Jamaikaner gegen die Kolonisatoren. Sie hat auch mehrere, auf Quellen der russischen Geschichte sich stützende Werke über Freiheitskriege verfaßt. Über das Leben der Negerklaven veröffentlichten auch M. Kirsell, J. Otsavell, M. J. Eisen u.a.m. kompilatorische Arbeiten. Den Anstoß dazu lieferte

vor allem die Übersetzung der Werke von E. Beecher-Stowe ins Estnische. In den 70er Jahren des XIX. Jh. werden auch mehrere Werke über die Indianer Amerikas veröffentlicht, doch in diesen dominiert nach dem Vorbilde F. Coopers die auf Spannung beruhende Handlung. Sogar die sentimental Volksbücher und die pikareske Literatur waren in den 60er und 70er Jahren des XIX. Jh. nicht vollständig frei vom antifeudalen Pathos, obwohl viele von ihnen zur minderwertigen Kommerzlektüre gehörten.

Fassen wir an dieser Stelle zusammen, daß der weitgreifende zeitliche und geographische Griff der romantischen Kunst einer der Faktoren war, der unter dem Schutz der künstlerischen Bedingtheit es gestattete, eine größere Aufmerksamkeit auf die Mißstände der Gegenwart und des Lebens eines bestimmten Landes zu lenken, emotional schärfer die soziale Ungerechtigkeit anzuspringern und mit heroischem Pathos die Ideale des Volkes zu verherrlichen. Vorbilder und Stützpunkte zur Pflege eines solchen Kunstschaffens bot die zeitgenössische Literatur Westeuropas in Hülle und Fülle, besonders für die leichter zu übernehmenden Aspekte der Wortkunst (Motive, Sujets, heroischer Charakter, pathetische Stilart, Beziehung zum Material der Folklore).

Gleichzeitig gibt es in der internationalen romantischen Kunsttradition eine Reihe von Erscheinungen, die sich im estnischen Kulturkontext nicht finden. Der Grund dafür ist das Fehlen einer entsprechenden sozialen Basis. So findet sich nicht in bemerkenswertem Maße das Nachtrauern dem feudal-aristokratischen ancien régime (eine Ausnahme bilden hier einige Werke baltisch-deutscher Autoren, die den estnischen Leser nicht erreichten). Auch kennt die estnische Literatur des XIX. Jh. keinen derartigen Hang zur Mystik und zur Schauerromantik wie er sich in Westeuropa recht weitgehende äußerte. Es ist auch ganz natürlich, daß es wegen des Fehlens einer entsprechenden sozialen Basis auch keine wesentlichen Erscheinungen des literarischen Klassizismus und Barocks gibt. Diese fanden sich in geringem Maße Ende des XVIII. und Anfang des XIX. Jh. in der sog. Literatur der Intelligenz, die den unmittelbaren Kontakt ihrer Autoren mit Westeuropa, vor allem mit der deutschen Tradition widerspiegelte. Das Estnische diente in diesen Ar-

beiten als Mittel der Individualisierung, teils auch um den herrschenden Klassen zu beweisen, daß in der Landessprache auch ein anspruchvolleres Schaffen möglich ist. Ein derartiges Werk stellte gewöhnlich für das Volk kein ästhetisches Phänomen dar und schuf auch keine eigene Tradition.

Die im vorhergehenden betrachteten Kontakte zu dem Romantismus und den dieser Zeit vorangegangenen Kunstströmungen erschöpfen noch nicht das ganze Problem. Schon seit Beginn des XIX. Jh. kann man in der estnischen Literatur das allmähliche Anwachsen des Interesses für die realistische Darstellungsart beobachten. Natürlich kann man hier nicht von irgendeinem organisch erkannten und einem sich theoretisch angeeignete Schaffensprinzip sprechen. Auch in Westeuropa kann man die Reife dieser Methode, d.h. die aus der Einheit der schöpferischen Praxis und der Theorie herausgebildete, einheitliche künstlerische Weltanschauung erst in die Mitte des Jahrhunderts verlegen. Ihre einzelnen Elemente traten natürlich schon früher auf, und auch in der estnischen Literatur sind schon frühzeitig ihre Anfänge zu finden.

Hierher gehören vor allem realistische Milieuschilderungen, besonders Bilder aus dem alltäglichen Leben der Landbevölkerung. Hierher gehören ferner mehrere aufklärerische Prosaschriften, in denen Probleme des Alltagslebens in Dialogform oder direkt vom Autor erwogen und angemessene Erklärungen und Lehren erteilt wurden. Als dieser Richtung angehörend kann man auch mehrere umfangreichere, soziale Fragen (Bildung, Emigration) illustrativ behandelnde Werke betrachten. H.D. Zschokke, W.O. Horn, A. Kotzebue, En. Reuter und mehrere andere volkstümliche Autoren dienten mit ihrem Schaffen als Vorbild für Fr.R. Kreutzwald, J.V. Jannsen und L. Koidula bei der Entwicklung der nationalen erzählenden Epik. Es muß hervorgehoben werden, daß sich diese Lektüre vor allem durch mehrere periodisch erscheinenden Schriften in estnischen Dorf weitgehend verbreitete und ihre Leser befähigte, die sozialen Verhältnisse verallgemeinernd einzuschätzen als bloß aufgrund ihrer eigenen empirischen Erfahrungen. Gerade gegen diese Richtung der Literatur waren die heftigsten Angriffe der Oberschicht gerichtet, die in der aufklärerischen Tätigkeit häufig eine ihr gefährliche Politisierung der feudalen Verhältnisse sah.

In dem letzten Jahrzehnten des XIX. Jh. steht die rea-



listische Richtung in der estnischen Literatur schon an führender Stelle. Die vorsichtige Schilderung der Verhältnisse weicht immer mehr vor ihrer sozialen Analyse zurück, und in den 80er und 90er Jahren wird Eduard Wilde mit seinen Gesinnungsgenossen der Begründer des kritischen Realismus in Estland. Kennzeichnend für ihn sind seine umfangreichend Kenntnisse des zeitgenössischen Literatur des Auslandes sowie die Fähigkeit seine künstlerische Meisterschaft mit einem weltanschaulichen Radikalismus zu verbinden. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts fördert die erfolgreiche Entwicklung der realistischen Literatur auch der sich vertiefende Einfluß der zeitgenössischen russischen Literatur auf das estnische Schrifttum. Natürlich wird das Heranreifen des Realismus auch durch die Herausbildung des Genres des Romans gefördert. Der Anstieg dieser Entwicklung setzte sich auch Anfang des neuen Jahrhunderts fort, wobei als Vorbilder russische, deutsche wie auch skandinavische Autoren dienten.

Unter der Lektüre der Esten fand sich im XIX. Jh. noch eine Art von Büchern, die als Übersetzung oder Adaption aufs engste mit dem literarischen Schaffen anderer Nationen verbunden war. Hier ist die Rede von Robinsonaden, die sich besonders in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts verbreiteten, ebenso von verschiedenen imaginären Reisebeschreibungen in der Zeit und im Raume, wie sie in Europa schon zur Zeit der Renaissance bekannt wurden. H.G. Lorenzon, E. Bornhöhe, M.J. Eisen und einige andere estnische Literaten benutzten das Genre der Robinsonaden, um den estnischen Leser zu bilden und auch moralisch zu vervollkommen. Ins Ende des Jahrhunderts gehören auch schon die ersten Beispiele utopischer Romane. All diese Schaffen stützte sich auf ausländische Quellen und war gleichzeitig erkenntnistätig recht bedeutend, da es den geistigen Horizont des estnischen Lesers bereicherte, ihm neuen Stoff zum Nachdenken und zum Vergleichen bot.

Die Verbreitung der Bücher unter dem estnischen Volk war im XIX. Jh. nicht besonders groß. Es erschienen nur wenige Bücher für den estnischen Leser: in den 70er Jahren waren es jährlich an die 100, in den 80er Jahren rund 150, in den 90er Jahren mehr als 200. Diese Zahlen bezeichnen die Gesamtproduktion der Bücher und nicht nur Werke der schönen Literatur. Hinzu kamen aber die recht weit verbreiteten Periodika. Im Laufe der Zeit vergrößerte sich sowohl der Umfang wie auch die

Auflagenhöhe der Druckschriften. Das Buch selbst stellte einen großen Wert dar; es wurde fleißig gelesen und ausgeliehen. Also gelangte das Wort des estnischen Schriftstellers trotz aller sozial-wirtschaftlichen und nationalen Einschränkungen bis zu seinem Volk und half diesem, seinen gnoseologischen und ästhetischen Hunger stillen. Bei der Bewertung dieser sozialen Rolle des Buches spielten zu ihrer Zeit die funktionalen, anwendbaren Bestrebungen eine wesentlich größere Rolle als die kunstimmanenten. Daher auch das verschiedenartige Verhältnis zu den ausländischen Vorbildern, ihr heutzutage fast unbegreiflich größer Anteil an der Thematik und am Stil der nationalen Literatur.

Das Problem der Originalität der Kunst wurde in Osteuropa erst im XIX. Jh. als der Erwägung wert fixiert, bis dahin behandelte man ein Kunstwerk stets als das geistige Gemeingut aller, das man nach Belieben paraphrasieren und kontaminieren konnte. Als solches erfüllte es auch seine gnoseologische und kommunikative Funktion. Gewiß wirkte eine solche Fremdartigkeit in der bäuerlichen Literatur stellenweise sogar als überspannt und falsch. Besonders in F. Kuhlbars' u.a. romantischer Dichtung spricht man von Königen der Vorzeit. Thronen und Kronen, von goldenen Harfen und von Palmen. Von all dem besaß der Bauer nur eine Vorstellung anhand von Kaiserbildern und der "Harfen Zions", in sein reales Leben reichten diese Motive andere nicht. Doch das Traumbild befruchtete den Gedanken, schärfte den Blick und auch die fernen literarischen Motive wurden auf der Ebene der Kunst recht bald emotional zu eigenen.

Es entwickelte sich die Fertigkeit, die internationale literarische Topik wie seine eigene wahrzunehmen. Die Allusionen auf die Bibel waren sowieso den meisten verständlich, doch im Laufe einiger Jahrzehnte hatte die volkstümliche wie auch die Pseudomythologie mit ihrem Pantheon der Götter einen bleibenden Platz im Bewußtsein des Lesers. Allmählich fanden in der estnischen Literatur auch mehrere Gestalten der Renaissance und der literarischen Mythologisierung ihren festen Platz. Je stärker die volkstümlichen und nationalen Anlagen werden, desto komplizierter weichen die fremden Einflüsse in der estnischen Literatur zurück. Aus ihrer bevorzugten Stellung hinsichtlich des Inhalts und der Motive ziehen sie sich in den Stil zurück. In der forcierten Literaturentwicklung des XIX. Jh. vollzog sich diese Veränderung der

Einflüsse faktisch im Laufe einer Generation. Von der Übersetzung und Adaption über die lokale Konkretisierung der Semantik der Bildlichkeit bis zur originalen Nationalliteratur verlief der Weg überaus schnell und war an Widersprüchen reich, beruhte jedoch auf der sozialen Notwendigkeit und verlieh einen guten Impuls zur weiteren Entwicklung der estnischen Literatur.

#### L I T E R A T U R V E R Z E I C H N I S

Besti kirjanduse ajalugu. II köide. Toim. E. Nirk. Tallinn, 1966.

Hausser, A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1978.

Mihkla, K. Lydia Koidula elu ja looming. Tallinn, 1965.

Peegel, J. Eesti ajakirjanduse algus (1766-1857). Tallinn, 1966.

Põldmäe, R. Kirjamehi mitmes mõõdus. Tallinn, 1973.

Salu, H. Tuul üle mere. Tampere, 1965.

Suits, G. Eesti kirjanduselugu I. Iund, 1953.

Vinkel, A. Eesti rahvaraamat. Tallinn, 1966.

## ЭСТОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА НАЦИОНАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ

Х. Паск

### Р е з ю м е

Литературная мысль в Эстонии середины 19 века развивалась форсированно и испытала на себе как непосредственное влияние сложившихся общественных отношений, существующей традиции народной литературы, так и опыта современной зарубежной просветительской литературы.

Характерно то, что просторные заимствования (сюжета, композиционных принципов, даже характеров) из немецкоязычной литературы приобретают в беллетристике эстонского национального движения новую семантику.

Традиционная "топика" актуализируется, осуществляет своеобразное перефразирование зарубежного художественного опыта для совершенствования демократической, современно образной национальной литературы (Ф.Р. Крейцвальд, Л. Койдула, Ф. Кульбарс, М. Веске и др.).

## JOSEPH HELLER AND THE TRADITION OF THE ABSURD

Reet S o o l  
Tartu State University

It would be absurd to try to define the notion of 'the absurd' - this in itself would lead one into absurdity. Yet the term and several related ones have gained considerable currency in scholarly and popular criticism. This is why we cannot avoid it in this article either, even if we wanted to. Which in fact we do not.

Joseph Heller has, from the very publication of his famous "Catch-22" in 1961, been invariably regarded as one closely connected with the tradition of the absurd by Western critics. (Soviet scholars, however, have repudiated such claims.) The amount of the grotesque (Heller's favourite device) used in this novel can be traced back to the American 'tall tale' and, also, to the wild humour of Mark Twain. In addition, Nathanael West as a relatively more recent influence should be mentioned in this connection. The sensibility that manifests itself here can, if one wishes so, be associated with as far and venerable masters as Aristophanes, Shakespeare and Swift. Or with Céline, Beckett and Ionesco, for that matter. It has, in fact, reappeared here and there throughout the history of world literature. Our interest lies in more immediate past.

It is well known that much of the post-World War II literature in the West has been influenced by existentialist concepts. This is true of American novel as well, especially when we think of such authors as Saul Bellow, Ralph Ellison, or Richard Wright. In their work the impact of existentialist ideas is rather straightforward. The position of the novelists emerging in the 1960s and later known as black humorists is more complicated in this respect. While operating on the central premise of the absurdity of man's relationship to the world, they have displayed a certain an-

ti-existentialist bent in their treatment of this teaching. This is especially noticeable in John Barth's earlier novels. Many critics have argued the point and have more or less agreed that the European sensibility of the absurd has been Americanised. Which is to say - travestied. "Only in a comic vein ... can we treat serious, existential themes without pretention, that greatest of all postwar sins (Davis, D.M., 1967, p. 23). This statement serves as an example of a number of analogous moves made by the emerging novelists in the 1960s. There was much talk of finding new forms or at least abandoning the old. Slogans like "There need be no form in the novel because there is no form in life" by Terry Southern (Ibid., p. 22) often led to boring and pretentious books, yet never managed to do away with either form or content. At the most, they managed to do away with art as such. This vacillation on the edge of experiment (with the exception of William Burroughs, and John Barth to an extent) has sometimes been regarded as the typically American resistance to the European avant-garde.

It seems likely that since the times of Gertrude Stein there have not been many American novelists keen on consciously advancing the genre or breaking ground in matters of technique. In this context, and particularly after the general stagnation of the 1950s, Joseph Heller's debut in 1961 can be considered an important event on American literary scene. By that time, much of Samuel Beckett's fiction had been translated into English, in 1961 his "How It Is" ("Comment c'est") was published. The same year Martin Esslin's "The Theatre of the Absurd" came out in which the author made his case against Sartre and Camus for expressing their absurdist views in non-absurdist conventions: "If Camus argues that in our disillusioned age the world has ceased to make sense, he does so in the elegantly rationalistic and discursive style of an eighteenth-century moralist, in well-constructed and polished plays" (Esslin, M., 1961, p. XX) None of the accusations made here could be raised against the author of "Catch-22" - there was a highly unconventional American novel, and a war novel at that.

This novel became, within a short time after its publication, one of the most influential pieces of fiction in postwar American literature. It was highly regarded by both academic circles and readers at large. It was written in the

fifties and is, accordingly, a kind of record and a marginal satire on the McCarthy period (consider the Great Loyalty Oath Crusade or the scandals of un-American activities centred round various personages of the novel). Heller plays much with the recognizable that the Americans may well remember and identify in their near past, something which a foreigner might even miss. In an interview he has described his novel as a book "about the contemporary regimented business society (Heller, J., 1964, p. 30). Much of its popular appeal can be attributed to the fact that the author derives his material from the actualities of the observable world. He achieves his effects through comic exaggeration and burlesque. The world appearing on the pages of the novel is totally absurd, but it is absurd for a purpose. When compared with the vision presented in, say, Pynchon's or Barthelme's novels, an important difference strikes the eye: no matter how absurd the situations or circumstances, one is always able to assess their departure from the norm. Which is to say that the overall state of distortion and aberration has not been viewed by Heller as natural. Nor have the conventions of verisimilitude been totally nullified. The novel itself does not stand as a metaphor of derangement. This is mainly due to the choice of the narrative point of view which is firmly located in an observer who is rational enough to measure the degree of the surrounding madness. As John W. Aldridge has aptly pointed out, Heller's "characters are almost always grotesque, but they are presented as grotesques and with no suggestion that grotesqueness is the natural and universal state of being" (Aldridge, J.W., 1979, p. 116). What Heller has done here is viewing American military life with all its inflexible rules and regulations from the point of view of a rational outsider. When regarded like that, much of what is considered common and predictable, turns ludicrous and horrifying.

The structure of "Catch-22" differs considerably from that of the straightforward novels of the 1950s. It consists of loosely connected scenes in which everything happens at once, is somehow foreshadowed. The linear cause-and-effect and time schemes have also been discarded. The setting is concrete but the characters are flat, devoid of any psychological roundness or ability to change. The protagonist, however, represents a kind of compromise between the well-moti-

vated characters of the earlier decade and the static 'two-dimensional' figures. Fashionably enough, his mental health is questioned by his companions and superiors. He is presenting a possible challenge to the mad military life - insanity might be an only sane response to a world gone crazy. Yet this parallel with the popular slogan of the 1960s is specious. The protagonist, Yossarian, is perfectly sane from the medical point of view, but the circumstances in which he has to survive are anything but normal. It is important to note that the source of evil is not abstract but concrete - arising from the social and political realities of the day. Thus we see that Heller has not cut himself off from what effective satire stems. His protagonist possesses some capacity for change - an easy-going clown of the beginning of the novel ends up a tragic fighter for his life, a protester at war with his own army. His eventual desertion, too, should be viewed in this light. As Heller himself explains: "When the monolithic society closes off every conventional areas of protest or corrective action, ... there is no alternative but flight, a renunciation of that condition, that society, that set of circumstances" (Davis, G.W., 1978, p. 75). The Sweden Yossarian dreams of stands more for an image of a goal or objective, a counterpart of the grim world of Peckems, Cathcarts, and Scheisskopf, than a definite geographical spot. (Curiously enough, this episode has been associated later with the flight of deserters to neutral Sweden during the Vietnam War. Likewise, the whole novel is believed to have anticipated the moral nausea of that war.)

This kind of engagement which becomes especially evident in the closing chapters of the novel gives evidence of an inclination other than absurdist. Heller's verbal technique, however, is often close to that of black humorists and through them to Beckett or Ionesco. The validity of words is constantly open to question. Meaningless repetitions, the volleying back and forth of clichés, wild twists of logic, absurd dialogues, "reductio ad absurdum", etc. have been masterfully used. At the height of wild comedy, however, Heller makes a sudden switch to utter despondency (consider the trial scene of Clevinger). The final shift in tone at the end of the book is not accidental or unprepared. For as the novel proceeds, its comedy darkens. The description of Yossarian's night in Rome grows into a litany on account of man's mise-



ry and helplessness. The leitmotif of a young soldier's death and his whisper "I'm cold" which has haunted the novel from its start, culminates in the finale. Although his death had taken place before the book opened, he was dying all through it thanks to the time scheme chosen.

"I'm cold," Snowden whimpered. "I'm cold."

"There, there," Yossarian mumbled mechanically in a voice too low to be heard. "There, there."

Yossarian was cold, too, and shivering uncontrollably. ... It was easy to read the message in his entrails. Man was matter, that was Snowden's secret. Drop him out a window and he'll fall. Set fire to him and he'll burn. Bury him and he'll rot, like other kinds of garbage. The spirit gone, man is garbage. That was Snowden's secret. Ripeness was all." (Heller, J., 1971, p. 449-450). The famous speech of Shylock ("If you prick us, do we not bleed? if you tickle us, do we not laugh? if you poison us, do we not die?") has been paraphrased here, as Morris Dickstein has observed (Dickstein, M., 1976, p. 201). The sorrow and pain and meaninglessness of it all strikes the protagonist, a changed man by now, only shortly before his escape. This is the kind of moral commitment no absurdist proper could display. Thus the reader, too, understands that Heller is not just recording that there is nothing to record.

#### R E F E R E N C E S

- Aldridge, J.W. The Deceit of Black Humor. - Harper's Magazine, 1979, No. 1546.
- Davis, D.M. (ed.) The World of Black Humor. - New York: E.P. Dutton and Co., Inc., 1967.
- Davis, C.W. "Catch-22" and the Language of Discontinuity. - Novel, 1978, No. 1.
- Dickstein, M. Black Humor and History: Fiction in the Sixties. - Partisan Review, 1976, No. 2.
- Esslin, M. The Theatre of the Absurd. - Garden City: Doubleday, 1961.
- Heller J. Catch-22. - New York: Dell Publishing Co., Inc., 1971.

## ДЖОЗЕФ ХЕЛЛЕР И ТРАДИЦИЯ АБСУРДА

Р. Сооль

### Р е з ю м е

Творчество Джозефа Хеллера связано с американской традицией небылиц и с диким юмором Марка Твена. Обращение к гротеску, являющемуся излюбленным приемом писателя, используется в сатирических целях. На примере первого романа Хеллера "Уловка - 22" выявляется его отличие от произведений американских и европейских писателей-абсурдистов.

## К ПРОБЛЕМАМ ОСМЫСЛЕНИЯ ИСПАНСКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО

Юрий Т а л ь в е т

Тартуский государственный университет

Большая испанская литература XVII века начинается с "Дон Кихота" Сервантеса и кончается религиозными пьесами *autos sacramentales* Кальдерона. Смена XVI-XVII вв. — это переход от Ренессанса к барокко; к середине XVII века литература и искусство барокко достигают стадии зрелости (Кланицай Т., 1969, с. 86; Hatzfeld Н., 1972)<sup>х</sup>. Несмотря на глубокий общественный кризис, на экономическую и политическую парализованность Испании, на идеологическое наступление контрреформации и на репрессии инквизиции, XVII век подразумевает собой несомненную кульминацию литературной мысли "золотого века", культурный расцвет, в течение которого литература как в своей эстетике, так и в идеологическом содержании подвергается переломному развитию во многих направлениях, отражает многочисленные явления, которые другие европейские литературы впервые осознавали и переживали значительно позднее, не раньше чем в XIX и XX веках. Нигде в Европе литература барокко не достигает такого жанрового разнообразия и репрезентативности, тематической широты и аналитической глубины как на родине Сервантеса и Кальдерона; нигде литературное барокко не образует такую целостную и автономную, опирающуюся на прочной философской и эстетической основе, художественную систему как в Испании XVII ве-

---

<sup>х</sup> Нет основания согласиться с мнением Т. Кланицай, согласно которому барокко в Испании продолжалось два столетия. Большинство исследователей считает барокко в Испании ограничивающимся XVII веком. Чрезмерное пространственно-временное расширение понятия барокко обычно свойственно авторам, которые рассматривают барокко не как исторический тип культуры, а как специфический литературный стиль. Абстрагируя отдельные черты (напр., метафоричность, иррациональность) целостной системы, они отмечают существование барокко в любой области культуры и в любую эпоху. Так, например, Г. Гатцфельд считает писателями барокко не только Тассо, Кальдерона, Грасиана и Сервантеса, но и Корнея, Расина, Паскаля.

ка (Наизет А., 1968, т. 2).<sup>х</sup>

Но именно внутреннее многообразие и многослойность этой системы затрудняло и продолжает затруднять выделение и убедительное разъяснение даже самых больших, на вид легко определяемых характерных черт литературы данной эпохи. Известно, что одним из основных признаков барочной литературы считалась иррациональность, дисгармония, непропорциональность, неумеренное разрушение всякой упорядоченности как противоположность рациональному, симметрическому и гармоническому классицизму. В то же время исследование последних двадцати лет все больше указывает на наличие рационалистических элементов в искусстве барокко, и не только в искусстве, но и в поддерживающем барочную художественную систему философском мироощущении (Балазов И.И., 1969; Плавский З.И., 1978; Невзе Е.В., 1976, т. 2, с. 564).

Имея в виду в первую очередь музыку, архитектуру и изобразительное искусство — но намекая довольно неожиданно на Мильтона и Кальдерона, — венгерский ученый Т. Кланйцай выводит в качестве характерной черты барокко патетичность, героизм и монументальность. Оставляя в стороне Мильтона, барочность которого более чем сомнительна, можно спросить: о каком героизме дает основание говорить насыщенное пессимизмом и отчаянием творчество крупнейших испанских, но одновременно и крупных европейских писателей барокко, таких как Кеведо, Гонгора, Грасиан? Какая монументальность может отражаться в выдающемся достижении эпической прозы барокко, в испанском плутовском романе? Даже о Кальдероне, которого по религиозному обрядлению его драмы можно было бы связать в большей степени чем других его современных писателей с официальной идеологией героического наступления контрреформации, хороший знаток его творчества английский исследователь А. Паркер отмечает, что "его видение человеческого условия — не героическое, скорее оно грустное" (Раккер А.А., 1976, т. 2, с. 385). Также трудно было бы принимать за общую характерную черту барокко гедонизм, хотя в итальянском барокко и в прециозном направлении французской литературы это явление действительно отмечается. На самом деле, как это ясно всякому исследователю испанской литературы XVII века, од-

---

<sup>х</sup> Преобладающее игнорирование опыта испанской литературы барокко уменьшает убедительность выводов А. Хаузера. В своих наблюдениях над барокко Хаузер исходит почти исключительно из опыта французского и голландского искусства.

ноплановый гедонизм, а также натурализм (о котором иногда говорят на основе произведений Кеведо и плутовских романов), одинаково чужд творчеству как Гонгоры, Кеведо, Грасиана, так и Кальдерона.

Хотя в изучении литературы барокко в XX веке достигнуты значительные успехи и взгляд на культуру барокко обновился коренным образом и в советском литературоведении, тем не менее еще встречаются работы, в которых литература барокко трактуется по эстетическим нормам Ренессанса или классицизма, то есть ценными считаются в барокко прежде всего те качества, которые близки к эстетическим критериям Ренессанса и классицизма или совпадают с ними. Непонимание автономности художественной системы барокко серьезно затрудняло объективную интерпретацию литературы XVII века, что в свою очередь препятствовало процессу рецепции и распространения произведений барокко в европейской культуре.

Удовлетворительное изучение испанской литературы XVII века тормозило и то, что большая часть исследований не способна с достаточной убедительностью связать идеологическое (философское) содержание изучаемой литературы с ее эстетическими ценностями. Выше мы упоминали о неясности и расплывчатости в определении барокко, когда под этим термином подразумевают лишь литературный (художественный) стиль, набор способов выражения. Не менее неуверенное и другое направление, пытающееся опознавать барокко по одним лишь идеологическим (философским) явлениям, оставляя эстетические факторы или на заднем плане, или вообще в стороне.<sup>х</sup>

В исследовании испанской культуры XVII века, то есть в основном культуры барокко, наибольшие заслуги, по-видимому, принадлежат испанскому ученому Х.А. Мараваль (Maravall J.A., 1972; Maravall J.A., 1973, № 273, с. 423-462; Maravall J.A., 1975). Он подробно осветил социальный и экономический фон испанской культуры барокко и (отчасти приходя к выводам, близким к точке зрения А. Хаузера) определил культуру барокко как "управляемую" (*dirigida*), "массовую" (*masiva*), "городскую" (*urbana*) и "консервативную" (*conservadora*), как культуру кризисного раннебуржуазного общества, управляемую правящими

---

<sup>х</sup> Целостное осмысление эстетического контекста и оценка литературы, исходя исключительно из идейного содержания произведений, является, по-видимому, основным недостатком Америкы Кастро в его объемных и интересных исследованиях об испанской литературе "золотого века".

классами в интересах самосохранения и имеющей целью нивелирование индивидуального сознания, подчинение его официальной ортодоксальной политике и религии. Мараваль вводит в свою концепцию барокко современный термин "массовой" культуры и даже "кича" (kitch), находит для этих явлений многочисленные доказательства в области искусства и литературы данной эпохи.<sup>х</sup> Испанский ученый доходит до того, что считает почти единственной функцией большого испанского театра XVII века политическую пропаганду (при этом не признавая этические цели театра) (Maravall J.A., 1972, с. 25, 31), основным содержанием культуры барокко — подавление развязанного в Ренессансе индивидуализма, видит "кич" даже в драме Кальдерона "Жизнь есть сон" и заявляет, что "жизнь как сон — это формула самой бесповоротной консервативности, которую смогла изобретать дух испанского барокко в целях своих парализующих претензий, как способ пропаганды в защиту интересов неподвижного, снова набирающего силу общества" (Maravall J.A., 1972, с. 109).

Но тем не менее, как нам кажется, кое-что важное ускользает из поля зрения Х.А. Маравалья. Это прежде всего внутренняя стратификация культуры, в том числе литературы. Мараваль говорит о распространившемся в обществе протесте против репрессивной политики монархии и церкви, но исключает из форм этого протеста эстетическое выражение, заставляя его почти без оговорок служить интересам официальной и нивелирующей, ортодоксальной "массовой" культуре. Что оставалось бы из ренессансной литературы, если ее ограничивать одной лишь тогдашней "массовой" литературой, приспособленным вкусу массовой публики рыцарским романам? Что получили бы в наследство последующие поколения от классицизма, если все в нем создавалось бы в соответствии с личным вкусом Ришелье и "официальной линией" Академии; если в нем не проявилась бы превышающая "официальные" рамки творческая индивидуальность? Во все времена можно наблюдать попытки власти подчинять себе духовную жизнь, иногда это удавалось больше, иногда меньше (верно, что писатели в Ренессансе по сравнению с последующими барокко и классицизмом пользовались неизмеримо большей свободой выражения), но оппозиция к "официальной" и "управляемой" массовой культуре никогда не переставала существовать. В за-

---

<sup>х</sup> См. особенно главу "Una cultura masiva" в книге "La cultura del Barroco".

эсифности от исторических условий эта оппозиция лишь иногда была более открытой ("Ласарильо с Торреса"), иногда более скрытой ("Гусман де Альфараче"); иногда она проявлялась в форме непосредственной критики (Кеведо практиковал это еще во времена Филиппа IV), иногда критику переносили в универсальные, в общечеловеческие символы (Сервантес, Грасиан, Кальдерон).

Притом отнюдь не исключены многочисленные точки соприкосновения между официально-ортодоксальной идеологией и оппозиционно-гетеродоксальными писателями. Подобно тому, как антропоцентрический гуманизм Ренессанса (Данте, Петрарка, Бразо) во многом опирался на средневековый христианский антропоцентризм, гуманизм испанского "золотого века" развивался преимущественно в рамках католической контрреформации. То, что Кеведо и Грасиан посвящали свои произведения правящим монархам, вовсе не знаменует ослабления критики испанского общества и правительства в их творчестве. Если Лопе де Вега и относился к сотрудникам (*familiares*) инквизиции (Oliver Gargela F., 1968, с. 98), это отнюдь не означает затупевания противоположного стремлениям контрреформации пафоса "природной" этики в его произведениях. Если Кальдерон прямо и не затрагивает ореол монархии, это не мешает ему во многих своих произведениях осуждать всякую земную тиранию и помечать, что земная власть и сияние не что иное, как "ветер, пыль, дым, тень, ничто" (Friedrich H., 1955, с. 32).

Вышесказанное должно показать одну из наиболее важных дилемм барокко: то, что в рамках "официального" и "публичного" времени и пространстве существовало еще другое, "внутреннее" и "скрытое" время и пространство, которые часто острейшим образом противопоставлялись "официальной" морали и идеологии, отрицая ее, и в творчестве крупнейших писателей XVII века превышали грани ортодоксальной морали, приобретая основу гуманистической этики, высокой человеческой сознательности.

Какими факторами, какими знаниями сформировано это "внутреннее" время и пространство барокко? Как нам кажется, одна из основ расхождений между Ренессансом и барокко кроется в отношении к природе. Освобождение в Ренессансе человека от оков религии и средневекового догматизма развязало его творческие силы и индивидуальность в необычайной красоте, но в то же время развился и буржуазный индивидуализм и эгоизм и порожденные ими все более глубокое новое неравенство и неспра-

ведливость в обществе. Это противоречие остро ощущалось великими гуманистами Ренессанса (Эразм, Мор, Монтень), это противоречие в новом мире ощущал уже Петрарка и оно отражается также в первом крупном произведении испанского Ренессанса, в "Селестине" Фернанде де Рохаса. Ярче всего это колебание в развитии новой цивилизации проступает в "Похвальном слове глупости" Эразма, в произведении, которое, как это зорко отметил Л.Е. Пинский, не ограничивается прославлением природы, а превращается во второй части книги в этико-рационалистическую критику проявляющихся в человеке природных преувеличений (Пинский Л., 1961). Недоверие в отношении к человеческой природе углубляется к концу XVI века, просвечиваясь как в "Опытах" Монтеня, так и в трагедиях и трагикомедиях последнего периода Шекспира.

Духовная жизнь и литература Испании XVII века свидетельствуют о продолжающихся внутренних напряжениях, часто об отчаянных поисках восстановления "потерянного рая", этического времени и пространства. Эти поиски у разных писателей развиваются в различных направлениях; в некоторых случаях этот поиск более открытый и внешне активнее (Кеведо, Грасиан), в иных случаях — более скрытый и интровертный (Кальдерон). Тем не менее можно найти общие черты, которые образуют главный путь поисков человека барокко. В условиях, когда с особой ясностью проявлялась ограниченность даренного природой, но опроверженного человеком времени и пространства, этот поиск не мог разворачиваться непосредственно во владениях природы, в окружающей человека действительности, как это происходило в Ренессансе (познавая природу, научились познавать человека, являющегося отражением природы, микрокосмосом). Этот поиск сейчас все больше направляется внутрь самого человека: это попытка понять прежде всего самого себя, дойти до опознавания в себе природной и специфически человеческой стороны, уяснить сложные отношения между разумом, душой и природными страстями, чтобы прийти к определенной моральной устойчивости и истине и тем самым расширить свое внутреннее время и пространство в противовес сужению внешнего времени и пространства. Поэтому нам кажется, что Х.А. Мараваль не совсем прав, когда он ставит знак равенства, с одной стороны, между известной фразой Френсиса Бэкона "наука есть сила" (*scientia est potentia*), советом Декарта стать с помощью знания "хозяевами и владельцами природы" (*maîtres et possesseurs de la nature*) и, с другой стороны, фразой Грасиана "знать, зная себя" (*a saber, sabiendo*).



dose) и цитатой из Кальдерона "Я - маленький мир, и поэтому, являясь хозяином самого себя, я также являюсь хозяином мира" (*pequeño mundo soy y en eso fundo/que en ser señor de mí lo soy del mundo*) (Maravall J.A., 1975, с. 135, 137). В первом случае, у Бэкона и Декарта, речь идет о непосредственном обращении человеческого разума к природе, об освоении на основе ее познания рационального знания. Отсюда начинается научный способ мышления, научный рационализм, из которого исходили рационалистические и материалистические учения последующих столетий. Однако путь познания обоих испанских писателей, Грасиана и Кальдерона, иной: это прежде всего обращение к самому себе, анализ своих противоречий, самоанализ, и только после этого расширение опыта на внеположную реальность. Средством достижения цели является не столько чистый "разум" (*razón*), сколько "разумность" (*prudencia*), не столько "рациональная душа" (*el alma razonable*) Декарта, сколько "душа как любовь" (*alma en mí ha sido mi amor*) Кальдерона (Calderón de la Barca, 1967, с. 374). Это путь раскрытия и освоения этического разума. Последующее овладение действительно-го бесспорно не совпадает с будущим принципом буржуазного утилитаризма, который Мараваль хотел бы из этого вывести. Скорее этический разум направляет к аскетическому отказу от материальных благ и вместе с тем к достижению спиритуальной независимости и свободы. Это не материальное, а духовное овладение миром.

Разумеется, нельзя не признавать определенной связи между этическим рационализмом и эволюцией рационалистической мысли вообще<sup>х</sup>. Тем не менее наблюдение испанской духовной жизни в XVII веке дает мало прямых доказательств для ассоциирования развития испанской мысли с начатой Бэконом и Декартом в Англии и во Франции традицией научного рационализма. Эта связь появляется, по-видимому, позднее, начиная с XVIII века, в то время как испанская мысль XVII века скорее ближе скептическому рационализму Монтеня. Гораздо более вероятную основу явлениям рационализма в испанской культуре XVII века можно найти в неостойческом рационализме, непосредственное и глубокое влияние которого на крупнейших писателей эпохи доказать нетрудно. Систематизирующий дедуктивный рационализм декар-

---

<sup>х</sup> Поэтические соответствия декартовскому рационализму в драмах Кальдерона изучаются Н.И. Балашовым. См. вышеупомянутое исследование "Религиозно-философская драма Кальдерона..."

товского типа также проявляется в испанской духовной жизни; однако в большей мере, чем писатели барокко, Кальдерон, Кеведо и Грасиан; это направление представляет известный теолог и философ XVI века Франсиско Суарес (1548-1617). Влияние его основного произведения "Метафизические диспутации" ("Disputationes metaphisicae", 1597) в XVII веке, по-видимому, не выходило за пределы теологической сферы. Зато крайне влиятельными в испанском барокко оказались более практические и отдаленные от теории стоические направления философии, прежде всего учения Сенеки и Эпиктета. Не случайно, что Грасиан рекомендует в качестве первых учителей своего "разумного человека" Сенеку, Платона, Эпиктета и Плутарха (Gracián B., 1969, с. 139), не случайно, что героям "Критикона", вступившим в "осень зрелого возраста", предлагают для чтения труды тех же самых философов - Сенеки, Плутарха, Эпиктета (Gracián B., 1968, с. 140). Кеведо перевел на испанский язык ряд произведений Сенеки, написал в тюрьме письма в подражание Сенеки (Quevedo y Villegas F., 1960, т. 2, 1960, с. 967-973), превратил комментарии к "Жизни Марка Брута" Плутарха в самостоятельную философскую работу в духе стоицизма, написал трактат "Название, происхождение, намерение, советы и добродетель стоической доктрины" ("Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica" (1633-1634) и, наконец перевел в стихах на испанский язык доктрину Эпиктета, добавляя к ней ценное предисловие. У Кальдерона связь со стоическим учением не проявляется так прямо, как у Кеведо и Грасиана, но влияние неостоицизма (отчасти в синтезе с неоплатонизмом) отмечалось и в его драмах (Плавский З.И., Указ. соч., с. 81, 90).

Важнейшие понятия в сенекизме (в исходившем из учения Сенеки неостоиическом течении, которое широко распространялось в Испании уже в эпоху Ренессанса) были требование человеческой свободы, осуждение рабства, подчеркивание необходимости человеческого сосуществования и взаимной помощи, отказ от мести, достигаемая путем аскеза материальная независимость (autosuficiencia) и практический разум (этика). Эпиктет наряду с требованием свободы выбора акцентирует особенно индивидуальную ответственность человека за свои поступки; он также преакриал сухое теоретическое знание, давая предпочтение практическому разуму; в настоящей аскезе он занимал более умеренную позицию. Конечно, не исключено соприкосновение испанских писателей барокко и с другими философскими направления-

ми. Мы уже отметили попытку А. Вальбуэна-Брионеса установить связь между взглядами Кальдерона и неоплатонизмом. Продолжают оказывать влияние на испанскую духовную жизнь и аскетические работы святого Августина. Тем не менее неоплатонизм в целом (со своим отношением макрокосмоса-микрокосмоса и пантеистическим направлением) стоял, по-видимому, ближе к миропознанию Ренессанса, чем барокко, а учение Августина и его однозначный христианский догматизм отражались более непосредственно в теологических диспутах и в официальной католической доктрине, чем в сфере художественного выражения.

Нужно учитывать и многочисленные элементы неосточеских учений (а также неоплатонизма), совпадавшие с христианско-католической идеологией. Именно благодаря наличию этих элементов стало возможным распространение стоических философских учений в репрессивной и любое инакомыслие Испании. Утверждение свободной воли (*libre albedrío*) человека служило католицизму орудием в борьбе с протестантской идеологией, прежде всего с концепцией о божественной предестинации. Однако и в официальном католицизме в трактовке понятия "свободной воли" не было единства. Именно после Тридентского собора (1563), в конце XVI - в начале XVII века обостряются ожесточенные диспуты вокруг этого термина в рамках самой католической теологии. Конгруисты во главе с доминиканцем Доминго Баньеса де Медина дель Кампо (1528-1604) исходили из природного (естественного) добра человека и поэтому считали, что милость бога предшествует акту свободной воли. Против этого направления выступали молинисты, сторонники учения иезуита Луиса де Молины (1536-1600), требуя от человека сотрудничества с богом через активное использование свободной воли. Упомянутый выше Франсиско Суарес ввел в теологию понятие так называемого "симультанного стремления" (*concurso simultáneo*) что означало примирение человеческой свободы со всемогуществом милости бога. Но эти теологические диспуты едва затронули практику католической церкви и инквизиции, в которой подтверждение свободной воли скорее служило предлогом нападения против ереси (без "свободной воли" было бы трудно требовать от еретика ответственности за свои поступки) (Балашов Н.И. 1969, с. 160-161.), против всякого рода инакомыслия и гетеродоксии.

Великие испанские писатели XVII века понимали человеческую свободу и свободную волю несомненно глубже, и именно в направлении к такому более широкому осознанию свободы че-

ловека чрезвычайно важную роль играли неостоицистские философии. "Свободная воля", в соответствии с учением неостоицизма, означала для писателей-гуманистов, в равной мере для Сервантеса, Тирсо де Молины, Кеведо, Грасиана и Кальдерона, свободу человеческой совести, величие человеческой души и любви, ответственность за происходящее в мире, сосуществование человечества. Вслед за неостоициками путь свободы для писателей барокко - это путь самонализа, приобретения индивидуального сознания, что на самом деле полностью противоречит понятию официально и догматически наставленной "свободной воли". "Нет в мире власти подобной свободе сердца; это истинно значит быть Хозяином, Князем, Королем и Монархом самого себя"; "Истинная власть не состоит в распоряжении других, а самого себя", - размышляет Грасиан в "Критиконе" (Gracián B., 1968, с. 249). "Несмотря на запертую на ключ дверь, я свободен", - пишет Кеведо из тюрьмы и добавляет в одном из других писем: "Чтобы узнать, каким может быть любой человек, у нас нет необходимости выйти из самого себя; пусть мы наблюдаем много раз, какие мы есть, какие мы были или какими мы хотим бы быть, и мы увидим, какими могут быть другие" (Quevedo y Villegas F., т. 2, 1960, с. 967, 972). Аналогичных примеров в доказательство вышесказанного можно было бы привести из творчества писателей барокко много.

Нас в первую очередь интересуют условия осуществления "свободной воли". Одним из исходных положений неостоицистской философии было осуществление свободного выбора в реальном, обостренном противоречиями существовании. Свобода выбора предполагала равное познание как "добра", так и "зла", как "внутреннего", так и "внешнего", как "спиритуального", так и "материального". Причем целью не являлось бегство с помощью свободной воли из реальности, а возвышение над реальностью, создание в наполненном противоречиями нестабильном времени и пространстве внутреннего и относительно стабильного времени и пространства. Кеведо в своем трактате "Название, происхождение, намерение, советы и добродетель стоицистской доктрины" отмечает, что целью стоиков было "поднять человека над несчастьем, ибо он не может быть вне этого, будучи человеком; жить в теле, но не ради тела" (Quevedo y Villegas F., 1941, с. 902) и добавляет: "так как только бог находится вне зла, пусть мудрый поднимается над ним, ибо он не может быть вне этого" (Там же, с. 781). Моральная философия Грасиана даже ввела многих исследователей в заблужде-

ние, так как в ней Грасиан постоянно подчеркивает необходимость познания практической жизни и определенного сконформирования с окружающей действительностью. На самом деле содержанием его сентенций "Жить по практическому" ("Обиходный оракул", 120-ая сентенция), "Знать кое-что о деловой жизни" ("Обиходный оракул", 275) является диалектика познания истины, барочная философия, которая для постижения "сущности" требовала равного понимания и "видимости". Поиск истины, как правильно отмечает Х.А. Мараваль, проходил в барокко в постоянном выборе между "видимостью" и "сущностью"; проникновение в план "видимости" было обязательно в процессе познания истины (Macavall J.A., 1973, № 273, с. 423). "Нет совершенства там, где нет выбора" — так гласит один из основных выводов Грасиана (Gracián B., 1969, с. 82).

Конечно, процесс познания истины не мог ограничиваться одной лишь ассимиляцией "видимости" и "сущности". Потребовался выбор, разграничение "сущности" от "видимости". К этому мог привести только самоанализ, ощущение своего индивидуального существования и особенно его пространственно-временных границ.

"Не забывай, что наша жизнь — комедия,  
и весь мир — фарсовый театр,  
который каждый миг меняет свои кадры,  
и что мы все в нем — фарсеры".

Так переводит Кеведо поучения Эпиктета, еще ярче акцентируя в своем предисловии: "Пусть мы живем не только как тот, который когда-то должен умереть, а как тот, который в каждое мгновение умирает и может умереть" (Quevedo y Villegas F., 1941, т. 2, с. 782, 795). Грасиан заканчивает свой трактат "Разумный человек" недвусмысленным заключением в духе моральной философии барокко: "Сама философия — нечто иное, чем размышление о смерти, ибо нужно размышлять о ней много раз, чтобы уметь делать добро один раз" (Gracián B., 1969, с. 141). Итак, ощущая границы времени и пространства человеческого существования, человек барокко постигает мудрость, истинный разум (*sabiduría*) и вместе с тем освобождение от обмана, фальшивости (*desengaño*), приобретает этическое сознание.

Отсюда уже гораздо проще перейти в сферу эстетического времени и пространства. Как философская мысль, так и эстетика подвергаются в эту эпоху в Испании существенным переменам. Поэтому довольно сомнительна попытка объяснить тот-

давшие хрупкие литературные произведения исключительно на основе каких-либо античных эстетических теорий. Мы уже упоминали работу Э. Рилея, где автор старается показать в качестве фона сервантеского романного искусства трактовку Пиндигано эстетики Аристотеля. Но сколько в "Дон Кихоте" разных элементов и явлений, которые не вписываются в рамки какой-либо античной эстетики! Впервые в истории европейского романа испанские плутовские романы XVI-XVII вв. закладывают основу и аналитическому социальному роману современности (Talvet J., 1980, № 212, с. 89, 98). Сервантес в своем "Дон Кихоте" придает этому новому виду романа по-настоящему универсальное содержание. Глубокий поворот в эстетике театра осуществляется в испанской драме "золотого века". В Испании отвергают сформировавшееся в античности и получившее в XVI веке в Италии нормативное правило о трех единствах (Ruiz Ramón F., 1971, т. I., с. 146), так же как и разделение драматического искусства на две категории — "высокую" и "низкую". В стихотворном трактате Лопе де Веги "Новое искусство сочинять комедии" (1609) это новое драматическое искусство — жанр трагикомедии — приобретает свою теоретическую основу. Это был революционный переворот, который во Франции и в остальных странах Европы осуществился только в начале XIX века (правда, к аналогичной основе подходил шекспировский театр, который, однако, существовал в общем контексте европейского театра скорее как исключение и не имел более широкой теоретической основы).<sup>х</sup> Влияние перекомных обновлений Гонгоры в жанре лирики должно влиять до XX века.

Испанская литература XVI-XVII веков характеризуется богатством теоретической мысли. Среди многих работ особой значимостью выделяется книга Бальтасара Грасиана "Остроумие, или искусство изощренного ума" (1642, в окончательном варианте 1648) — произведение, которое резюмирует и обобщает в большей степени, чем какая-либо иная теоретическая работа той эпохи, эстетическую сущность испанского барокко. Это большое исследование, представляющее собой одновременно интересную хрестоматию литературных текстов современников Грасиана, а также античных авторов, в истории европейской эстетики пока,

<sup>х</sup> О совпадениях и различиях между испанской драмой XVI-XVII вв. и драматической теорией Аристотеля см. Sánchez de-cribano F., Porqueras Mayo A. Perspectiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid, 1972, p. 42-50.

по-видимому, не нашло достаточного осмысления, хотя еще в конце XIX века один из первых сознательных исследователей творчества Грасиана К. Борински оценивал испанского писателя как одного из основоположников понятия эстетического вкуса в мировой эстетике (Штейн А.Л. 1977, с. 43). Как "Поэтическое искусство" Буало в отношении к классицизму, так и "Остроумие, или искусство изощренного ума" Грасиана написано с достаточной временной дистанции - тогда, когда литература барокко практически уже достигла своего зрелого выражения. Пониманию целостного значения эстетической мысли Грасиана, по-видимому, препятствовало несколько преувеличенно дословное ассоциирование его мысли с одной из главных художественных тенденций испанского барокко, концептизмом - исходя из того, что одним из центральных понятий Грасиана в названной книге является концепт (*concepto*), и на самом деле содержанием этого исследования является анализ различных видов концептов и способ их создания.

Однако "Остроумие, или искусство изощренного ума" - это не просто учебник концептизма. Доказательством этого может служить уже тот факт, что Грасиан отнюдь не иллюстрирует свои выводы одними только примерами из творчества главного представителя литературного концептизма, Кеведо, или принадлежавшему к тому же направлению Лопе де Вега, а вводит в свою книгу многочисленные тексты Гонгоры, Луиса де Леона, Матео Алемана, Хуана Мануэля, не говоря уже об античных авторах, не имевших никакого прямого отношения к концептизму как специальной тенденции испанской литературы XVII века. Гонгора, как известно, представлял противоположное и враждебное концептизму направление культизма, главный акцент которого находился не на изощренности идеи (как в концептизме), а на изощренности образа. Такого острого противопоставления концептизма и культизма, как это отражается в литературно-полемических работах Кеведо и Гонгоры, мы нигде не встречаем у Грасиана. На более широкое значение своего произведения сам Грасиан намекает уже во вступлении книги, где он отмечает несовершенство античной эстетики, особенно о том, что касается остроумия (*agudeza*) - центрального понятия эстетики Грасиана. *Agudeza* - это не просто остроумие, а скорее творческая интуиция, с помощью которой создается концепт (Голенищев-Кутузов Н.И., 1969, с. 136-137). В своем очерке концепт, по определению Грасиана, - "это есть акт разума (*acto de entendimiento*), выражающий соответствие, ко-

торое существует между объектами" (Грасиан Б., 1977, с.175). На самом деле у Грасиана сам этот "акт разума" и отождествляется с понятием *agudeza*, причем синонимом *agudeza* часто бывает также *ingenio* (изощренный ум). Как показал Э.Фрутос, в барокко *ingenio* часто означало способность изобретения, творения, а *entendimiento* – способность выбора (Фрутос Е., 1976, с. 489). Так, мы можем сказать, что *agudeza* – это интуитивная способность творческого выбора, а концепт – результат практики *agudeza*, соответствие (*correspondencia*, *correlación*) между объектами, явлениями, понятиями. Хотя концепт прежде всего и ориентирован на интеллектуальное знание ("чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие (*concepto*)) (Грасиан Б., 1977, с. 489), он включает в себя одновременно и эстетическое выражение: "Изощренный ум, в отличие от рассудка, не довольствуется "одной лишь истиной, но стремится к красоте" (Там же, с. 174). *Agudeza* исходит из познания множества бытия ("Однообразие ограничивает, разнообразие расширяет ") (Там же, с. 176), и самыми совершенными концептами являются те, которые выражают соответствия между стоящими как можно дальше друг от друга и внешне даже несводимыми объектами, явлениями и понятиями: "самые изящные объяснения (*agudezas*) – по схожести или соответствию меж двумя понятиями (*términos*) или крайностями утверждения (*ponderación*), в коем скрыта тайна (Там же, с. 201).

Вернемся сейчас к отношению между Грасианом и античной эстетикой. Грасиановский поиск соотношений и соответствий среди как можно более широкого, открытого и многообразного познавательного пространства несомненно сводим к одному из важнейших заключений эстетики Аристотеля – к задаче искусства диалектически связывать возможное и вероятное, во имя постижения правды использовать в искусстве реально несуществующие, но имеющие вероятность существования элементы. Или, выражая это словами А.Ф. Лосева: "В риторике Аристотеля, таким образом, объединяются процессы логические и нелогические, рациональные и иррациональные, как это и необходимо для передачи всего многообразия жизненной и творческой практики человека".<sup>х</sup> Главная заслуга Грасиана – это детальная конкре-

---

<sup>х</sup> См. комментарий А.Ф. Лосева к переводу "Риторики Аристотеля в кн.: Античные риторики. М., 1978, с. 287.



тизация общего тезиса Аристотеля, анализ этого тезиса на основе неопределившего литературного материала. Если Аристотель в "Риторике" развивает свою теорию в общезакономерном (относящемся ко всем областям искусства) и узко эстетическом плане, то Грассман трактует исключительно вопросы поэтики, литературного искусства. Правда, понятия эйдоса и сорто охватывают у Грассмана и более узкие стилистические приемы, каламбуры, языковые парадоксы, но в целом его проблематика посвящается анализу гораздо более широкого литературного процесса: Грассман исследует возможности эстетического выражения истины путем знающего (обманивающего) соответствия) связывания разных планов действительности. Эстетическая истина раскрывается в сочетании реального и ирреального, логического и алогического, бытия и небытия, внешнего и внутреннего, эстетического и этического, реальности и сиюминутности (мифа, аллегории), в диалектическом соединении этих противоположностей, в демонстрации их реальности, переходов, динамики. Эту многосложную реальность обманивает и организует эйдоса или асто de entendimiento - постоянный эстетический выбор, цель которого, как и в философском выборе (libre albedrío), является постижение истины. Таким образом, мы можем убедиться в существовании непосредственной и крайней важной связи между философским и эстетическим контекстами литературы XVII века. На этом фоне можно и лучше понимать динамику художественного времени и пространства данной эпохи, сущность как испанского, так и европейского барокко.

## Л и т е р а т у р а

Балафоз Н.М. Религиозно-философская драма Кальдерона и идейные основы барокко в Испании. - В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

Голенищев-Кутузов Н.М. Барокко и его теоретики. - В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

Грассман Е. Остроумие или искусство изобразительного ума. - В кн.: Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.

Классен Г. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы. - В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

- Пинский Л. Эразм Роттердамский и его "Похвальное слово глупости". - В кн.: Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
- Плавский З.И. Испанская литература XVII - середины XIX века. М., 1978.
- Штейн А.Л. Четыре века испанской эстетики. - В кн.: Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
- Friedrich H. Der fremde Calderón. - Freiburger Universitätsreden. 1955, neue Folge, Heft 20.
- Frutos E. La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales. - В кн.: Durán M., González Echeverría R. Calderón y la crítica. T. 2. Madrid, 1976.
- Gracián B. El criticón. Madrid (Espasa-Calpe), 1968.
- Gracián B. El héroe. El discreto. Madrid (Espasa-Calpe), 1969.
- Hatzfeld H. Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1972.
- Hauser A. Historia social de la literatura y arte. Madrid, 1968, v. 2.
- Hesse E.W. La dialectica y el casuismo en Calderón. - В кн.: Durán M., González Echeverría R. Calderón y la crítica. T. 2. Madrid, 1976.
- Maravall J.A. Teatro y literatura en la sociedad barroca. Madrid, 1972.
- Maravall J.A. Un esquema conceptual de la cultura. - Cuadernos Hispanoamericanos, 1973, No 273.
- Maravall J.A. La cultura del Barroco. Madrid, 1975.
- Olmos García F. Cervantes en su época. Madrid, 1968.
- Parker A.A. Hacia una definición de la tragedia calderoniana. - В кн.: Durán M., González Echeverría R., Calderón y la crítica. T. 2. Madrid, 1976.
- Quevedo y Villegas F. Obras completas. T. 2. (Obras en verso), Madrid, 1960.
- Quevedo y Villegas F. Obras completas (en prosa). Madrid, 1961.
- Ruiz Ramón F. Historia del teatro español. T. 1. Madrid, 1971.
- Sánchez Escribano F., Porqueras Mayo A. Perspectiva dramática española del Renacimiento y el Barroco. Madrid, 1972.
- Talvet J. El problema del punto de vista en la novela picaresca española. - Universidad de La Habana, 1980, No 212.

## HACIA EL PROBLEMA DE APROXIMACIONES AL BARROCO LITERARIO

J. Talvet

### S u m a r i o

En el presente estudio se destaca la literatura española del siglo XVII como la más importante manifestación del barroco literario europeo, a la vez que se alude a insuficiencia de los estudios del barroco, en los cuales se puede evidenciar la ignorancia de la experiencia del barroco español (Hauser, Klaniczay).

Se niega la interpretación del fenómeno del barroco basada en la estrecha categoría estilística (Hatzfeld), así como derivada de factores únicamente ideológicos. En cambio, se asegura que el análisis del barroco como sistema autónomo e íntegro de cultura tendrá que basarse en la vinculación inmediata de los contextos de ideología (filosofía) y estética.

Como el término principal del sistema de percepción del barroco, se destaca la razón ética (contraria a la razón "pura"), en cuya adquisición pertenece un papel sumamente importante al libre albedrío; éste, a su vez, se fundamenta en la percepción de múltiples dicotomías de la existencia humana. Tal actitud filosófica, según se muestra en el presente estudio, queda estrechamente vinculada con la divulgación del pensamiento estoico en la España de la época barroca.

A continuación se trata de asociar los dos contextos, el ideológico y estético, tomando como punto de partida el carácter generalmente dicotómico de la literatura barroca, pero concentrándose en particular en la obra de Baltasar Gracián "Agudeza y arte de ingenio" (1648) la cual se puede considerar como la quintaesencia del pensamiento estético del barroco. De modo análogo con el descubrimiento de la verdad filosófica, la verdad estética del barroco se manifiesta en la vinculación dialéctica de múltiples campos contrarios del tiempo y espacio (real y no-real, racional e irracional, lógico e ilógico, alto y bajo, real y simbólico, etc.) y en la demostración de su relatividad, sus transformaciones y su dinamismo.

## ЮЖНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ У. СТАЙРОНА

Лидия Цехановская  
Таллинский педагогический институт

При изучении творчества выдающегося американского писателя Уильяма Стайрона (1925), планина по рождению и воспитанию, неизменно возникает вопрос о принадлежности его к школе "южного романа", поскольку решение этой проблемы необходимо для верного понимания творческого метода этого талантливой художника. Между тем, ни у советских, ни у американских литературоведов нет на этот счет единого мнения.<sup>\*</sup> Этому способствовало то, что, во-первых, сам Стайрон настойчиво возражал против рассмотрения его романов в свете южной традиции, во-вторых, сама эта традиция не осталась неизменной.

Художественная ткань произведений Стайрона сложна и многоструктурна. Его творчество вобрало в себя многие тенденции развития современной литературы. Основной пафос его книг - критика буржуазной цивилизации эпохи империализма, главный порок которой, согласно Стайрону, заключается в гибели духовного, человеческого начала.

Однако искусству этого писателя присущи некоторые особенности, которые позволяют воспринимать его как явление, прежде всего, южной литературы.

Представляется интересным проанализировать данную проблему на материале его романа 1979 г. "Выбор Софи", посвященного исследованию феномена фашизма, на первый взгляд, как будто, не имеющего ничего общего с темами, волнующими писателей американского Юга.

Однако, как верно отмечает советский литературовед М. М. Коренева, Стайрон "и в новом романе присягнул на верность тем традициям и принципам, из которых родились такие произведения, как "Сойди во тьму" (1951), "Подожги этот дом" (1960), "Признания Ната Тернера" (1967)" (Коренева М.М., 1982, с. 252).

<sup>\*</sup> См. Николокин, 1973, Семенова, 1973, Татарина, 1977, Злобин, 1981, Ratner, 1972, Rubin, 1975.

Методологическая основа мирозерцания Стайрона связана именно с "жизненным" пониманием общих принципов структуры мира и личности.

Для жизненных романистов, как известно, характерна трактовка мира как хаоса, где распалась "связь времен", а также абсолютизация зла как важнейшей субстанции бытия. Исследования природы зла — тема, традиционная для Стайрона. В его произведениях зло существует в разных ипостасях. В романах "Сойди во тьму" и "Подожги этот дом" это — пороки американского общества — бездушие, цинизм, жестокость, насилие; в "Долгом марше" — милитаризм; в "Признаниях Ната Тернера" — рабство; в "Выборе Софи" — фашизм.

Стайрон разделяет с другими писателями-жизнанами убеждение, что зло присуще самой натуре человека. Оно непознаваемо до конца и потому непреодолимо. Вот почему "загадка Освенцима" осталась для Стайрона нерешенной: "Когда-нибудь, возможно, мне удастся описать жизнь и смерть Софи и тем самым внести свою лепту в доказательство того, что зло в мире неискоренимо" (Styron Y., 1983, p. 623).

Раздумья над трагической историей жертвы нацизма Софи — молодой польки, которая, потеряв близких, пройдя через все ужасы Освенцима, оказывается после войны в Нью-Йорке, где в конце концов кончает жизнь самоубийством вместе со своим возлюбленным, американцем Натаном Ландау, ведут Стайрона к размышлениям над проблемами американского Юга.

Тема американского Юга входит в роман вместе с одним из трех его центральных персонажей — начинающим писателем Стинго, который, как и герои предыдущих произведений Стайрона, родился и вырос в Вирджинии.

Юг Америки — это, как известно, прежде всего проблема расовой дискриминации, проблема, которая в романе "Выбор Софи" оказывается органически связанной с проблемой фашизма. К осознанию того, что фашизм и расизм — явления одного порядка, Стинго приходит в результате рассказов Софи о своих заключениях, споров с Натаном и инцидентов, связанных с расовой дискриминацией негров в послевоенной Америке.

Судьба чернокожего юноши Боба Уйда, несправедливо обвиненного в намерении изнасиловать белую девушку и погибшего страшной смертью от рук белых расистов из Джорджии в 1947 г., словно повторяет судьбу шестнадцатилетнего раба Артиста, деньгами от продажи которого пользуется Стинго, и напоминает о трагических судьбах тысяч безвинно казненных неграх.

Подобно Кэсу Минсольвигу, герой романа "Подожги этот дом", которого осознание "трагической вины" Юга заставляет скитаться по Европе и является одной из причин его творческого бессилия, Стинго мучается тем, что и в его время Юг несет на себе печать остатков рабства - расизма в самых крайних формах его проявления: "Я мучительно страдал и от прошлого, и от места своего рождения, и от наследства, в которые я не мог ни поверить, ни постичь (Styron Y., 1983, p. 87).

Приверженность Стайрона к южной традиции сказывается в концепции личности как продукта прошлого и настоящего. В понимании писателей-южан цельность личности определяется ее памятью, которая помогает организовать отдельные моменты опыта в одно целое. В южных романах характер героя обычно раскрывается в ретроспективном движении, через возвращение к событиям прошедшего.

Американский исследователь творчества писателей-южан Л. Рубин, анализируя роман "Сойди во тьму", отмечает, что историческое прошлое не тяготеет над героями Стайрона (Rubin L., 1975, p. 71). Действительно, у них нет "одряхлости" прошлым, как это было свойственно, скажем, персонажам Фолкнера, но интерес к нему присутствует всегда. В романе же "Выбор Софи" прошлое властно вторгается в настоящее героя, заставляет его глубже понять современность.

Будучи студентом университета, Стинго, кроме литературы, занимался изучением истории южных штатов, придя к заключению, что действительность американского Юга способствует коррупции личности. В своей курсовой работе Стинго доказывал, что многим политическим деятелям Юга в начале их карьеры был свойствен "демократический идеализм и подлинная забота о простом человеке" (Styron Y., 1983, p. 231). Однако постепенно честолюбие и стремление к власти вынудили их играть на "традиционной боязни и ненависти к негру", присущими белым беднякам (Styron Y., 1983, p. 231). К этой же категории относится и умирающий от рака южный расист и демагог Бильбо, фотографию которого Стинго увидел в газете и который снова навел его на размышления о расовой проблеме: "Внезапно, при мысли о Юге, о Бильбо, о Бобе Уиде меня охватило отчаяние. Доколе, боже? - воззвал я к покрытой сажей и безмолвной лютне" (Styron L., 1983, p. 232).

Тема рабства и его тяжелого наследства - расизма - постоянно встает в раздумьях Стинго: "... как мне избавиться

от рабства? Комок подошел к горлу, и громким шепотом произнес слово "рабство". Что-то в глубине моего сознания властно требовало написать о рабстве, заставить рабство раскрыть свои глубоко запрятанные и мучительные секреты ..." (Styron Y., 1983, p. 513).

Критика южного образа жизни сочетается у Стайрона с сохранением некоторых региональных предрассудков. "По мере того как идет время, я сам замечаю, что в моих произведениях присутствует ярко выраженная тенденция попытаться объяснить некоторые южные пристрастия, южные симпатии, южные опасения", — признался Стайрон в одном из поздних интервью (Morris R., 1975, p. 24). Это находит отражение в трактовке образов бабушки и отца героя. Известно, что Др у писателей этого региона США всегда присутствует в качестве "драматического измерения", определяя особый характер персонажей, их манеры, специфический способ мышления. Как справедливо замечает Н. Анастасьев, "в литературе Др постоянно дает о себе знать историческая память: стойко удерживается представление о Дре как об обители духовной свободы и нравственной цельности, противостоящих атомарным тенденциям капиталистического прогресса" (Анастасьев Н.А., 1981, с. 150).

Отголоски "южного мифа" слышатся в воспоминаниях Стинго о рассказах бабушки, которая в возрасте тринадцати лет получила от своего отца в подарок двух чернокожих девочек, несколько младше себя, и всю жизнь была привязана к ним, как бываю́т привязаны люди к любимым с детства игрушкам. Стинго вспоминает, как дрожал у нее от волнения голос, когда она говорила, "как дороги" были ей эти девочки, и как в разгар Гражданской войны она не щадила усилий на то, чтобы найти шерстяную пряжу и связать им теплые чулки.

Отец героя представлен как типичный носитель южной этики, "джентльмен, поборник свободы и джексоновский демократ" (Styron Y., 1983, p. 229). Он — выразитель традиционной ненависти к Северу, осуждения дурных манер и торгашеского духа янки. Он воплощает давний спор южан с северянами о судьбе негров, чья жизнь в трущобах Гарлема, по его мнению, не лучше жизни тех, кто трудится на хлопковых плантациях Др. Отец Стинго высказывает отрицательное отношение к расизму и антисемитизму и предсказывает, что "черный бегемот" восстанет рано или поздно против своих угнетателей.

Хотя Стинго не испытывает мучительного чувства по поводу разрыва с южной "общиной", его приверженность Дру оче-

видна. Предложение отца поселиться на ферме в Саутгемптонском округе, недалеко от места восстания негров под предводительством Ната Тернера, наполняет героя ностальгией по "аграрному Югу", и он испытывает соблазн продолжить старую южную традицию и стать фермером-писателем.

Стайрон, подобно многим современным писателям-южанам, далек от идеализации южного уклада жизни. Однако в силу присущего южным авторам романтического мироощущения он тоже ищет на Юге некий идеал. Жизнь в южной провинции представляется ему более нравственной в силу удаленности от "коммерческой" цивилизации Севера, в силу близости к природе. Здесь проявляется типичная для южных писателей тоска по здоровому началу в жизни и человеке.

Интерес к истории своего края у писателей-южан является частью интереса к проблеме Времени вообще. Известно, что внимание к категории Времени характеризует многих современных художников, но, как уже неоднократно доказывали и советские, и зарубежные исследователи, специфической особенностью южного романа является именно "одержимость" этой проблемой.

Стайрон разделяет со своими коллегами-южанами концепцию Времени как равнодушную к человеку силу. Именно такое понимание Времени заставляет Стайна обратиться к рассуждению публициста Дж. Стайна о том, что Время зависит от психологического состояния человека. Оно воспринимается по-разному разными людьми. Для одних это - "доброе" время, для других - "бесчеловечное". В то время как гибли тысячи европейцев в концентрационных лагерях, в США люди "спали, ели, смотрели фильм, занимались любовью, переживали по поводу визита к зубному врачу" (Styron Y., 1983, p. 216). И Стайн вспоминает, что в то утро, когда Софи привезли в Освенцим, он, беспокоясь, что не попадет в морскую пекоту из-за малого веса, съел огромное количество бананов.

Присутствует в новом романе Стайна традиционная для южных романистов идея единства Времени, что композиционно выражается нарушением событийной последовательности. У Стайна с его отрицанием к универсальности соединение времен в композиции вызвано желанием показать единство человеческой истории. Эта идея определяет структуру "Выбора Софи", где переплетаются разные сюжетные линии, доказывая тезис, что все в жизни взаимосвязано. Рабство на Американском Юге, милитаризм, фашизм, расизм - это проявления одного феномена, при-



сущего человеческой истории, — отрицание ценности человеческой личности. Сложное и глубокое исследование человеческой личности также роднит Стайрона с южными романистами. Подобно им, он не верит в возможности социального переустройства. Для сохранения своего "я" личность вынуждена противостоять энтропии мира, для чего ей необходимо знание о себе и о времени.

Погибли герои разыгравшейся на глазах у Стинго драмы, но Стинго, обогащенный знанием жизни, осознав себя как часть истории, остается жить и творить, чтобы внести свою долю в утверждение гуманности, столь необходимой миру в наши дни. И в этом проявляется верность Стайрона южной традиции: "В южной литературе упорно сохраняется вера в созидательные возможности человека, в его способность "выстоять и победить" (Анастасьев Н.А., 1981, с. 152).

В романе "Выбор Софи" Стайрон и сам признает, что его метод формировался под воздействием эстетики "южной школы". Имя Фолкнера постоянно на устах действующих лиц. Натан, читая главы первого романа Стинго (героя, как мы знаем, автобиографического), прямо причисляет его к школе южных романистов. Сам Стинго много рассуждает об особенностях своей литературной техники, имеющей много общего с южной традицией. Сильной своей стороной он считает "чувство места": "...в голове у меня существовал чрезвычайно ценный для произведения искусства компонент — "место". Картины, звуки, запахи, цвета и оттенки, глубокие места и отмели на побережье моего родного Тайдуотера властно требовали, чтобы я запечатлел их на бумаге" (Styron Y., 1983, p. 131).

Стинго отмечает у себя типичное для южан пристрастие к изображению ужасного и трагического: "В моей писательской карьере меня всегда привлекали страшные темы: самоубийство, изнасилование, убийство, военная жизнь, рабство ..." (Styron Y., 1983, p. 131). Как известно, через призму "феномена насилия" южные романисты рассматривают разнообразные социальные, психологические и философские проблемы, ибо считают насилие наиболее эффективным средством для воплощения тезиса о бесчеловечности современного мира. Думается, что проблема фашизма именно потому и привлекла Стайрона, что это одна из форм насилия над личностью.

В свете южной традиции следует, вероятно, понимать и образ Натана Ландау, страдающего психозом. Критики, воспринимая его как характер реалистический, находят его на-

думанным и малохудожественным. Известно, однако, что персонажи с изломанной психикой в произведениях писателей-жан всегда имеют символический смысл. Шизофрения Натана Ландау - это крайняя форма неприятия зла, царящего в мире: фашизма, расизма, насилия в разных его вариантах.

Тесно связано с этой особенностью южной литературы создавать необычные характеры пристрастие жан и изображение экстремальных ситуаций. В романе Стайрона нет описания зверств нацистов, знакомых нам по десяткам других антифашистских произведений. Безчеловечность фашизма продемонстрирована, однако, с неменьшей силой в одном, самом ярком, эпизоде романа, когда Софи предлагают самой выбрать, которого из двух детей отправить в газовую камеру, чтобы спасти другого.

Специфическое свойство стиля Стайрона - натуралистически подробное описание эротических сцен и сексуальных отклонений в сочетании с высокой поэтичностью - это тоже следствие его принадлежности к школе "южного романа".

Таким образом, влиянием южной традиции можно объяснить наличие в творческом методе Стайрона мощной романтической стихии, проявляющейся в поисках идеала, тоске по цельным и чистым людям, вере в неистребимость человечности, склонности к созданию необычных характеров, а также в приверженности к гротеску и поэтичности.

## Л и т е р а т у р а

- Анастасьев Н.А. Южный акцент. - В кн.: Проблемы становления американской литературы. М.: Наука, 1981, с. 113-154.
- Злобин Г. Выбор Уильяма Стайрона. - Иностранная литература, 1981, № 1, с. 78-82.
- Коренева М.М. Голос автора - голос действительности. - В кн.: Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе: 70-е годы. М., 1982, с. 252-259.
- Николюкин А.Н. Тема негритянского протеста. - В кн.: Основные тенденции развития современной литературы США. М.: Наука, 1973, с. 217-247.
- Семенова Л.Н. Др в литературе США. - В кн.: Литература США. М.: МГУ, 1973, с. 180-205.

Татаринова Л.Н. Уильям Фолкнер и писатели Юга. - В кн.: Американская литература. Проблемы романтизма и реализма. Краснодар: Кубанский государственный университет, 1977, с. 139-158.

Morris R. An interview with William Styron. - In: The Achievement of William Styron. - Athens: The University of Georgia Press, 1975.

Ratner M.L. William Styron. - N.Y.: Twayne Publishers, Inc., 1972.

Rubin L. Notes on a Southern Writer in Our Time. - In: The Achievement of William Styron. - Athens: The University of Georgia Press, 1975.

Styron W. Sophie's Choice. - N.Y.: Bantam Books, 1983.

THE SOUTHERN LITERARY TRADITION IN THE WORK OF  
WILLIAM STYRON

L. Tsakhanovskaya

S u m m a r y

When the work of William Styron is being discussed there always arises a question of whether he belongs to the school of Southern novelists. The solution of this problem is necessary for a correct understanding of the literary method of this writer.

The problem is being investigated on the basis of Styron's novel of 1979 "Sophie's Choice", devoted to the study of fascism which has nothing to do, seemingly, with problems concerning Southern novelists.

It turns out, however, that the methodological basis of Styron's outlook is inseparably connected with the "Southern" understanding of the world as chaos of which evil is an integral part and the "Southern" treatment of personality as the product of the past and present.

The Southern literary school has conditioned the presence of romantic elements in Styron's literary method: the search for an ideal, a nostalgia for healthy elements in life and man, the belief in the indestructibility of humanity, an inclination to the grotesque and poetic.

Учение записки Тартуского государственного университета.

Выпуск 698.

ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУР.

Труды по романо-германской филологии.

На разных языках.

Резюме на разных языках.

Тартуский государственный университет.

СССР, 202400, г.Тарту, ул.Линккола, 18.

Ответственный редактор А. Луйтас.

Корректоры Л. Оноприенко, Н. Раяня.

Подписано к печати 17.01.1985.

МВ 01844.

Формат 60х90/16.

Бумага писчая.

Машинопись. Ротапринт.

Учетно-издательских листов 8,52.

Печатных листов 8,75.

Тираж 400.

Заказ № 1258.

Цена 1 руб. 30 коп.

Типография ТГУ, СССР, 202400, г.Тарту, ул.Нялсона, 14.